

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LAIRANE MENEZES DO NASCIMENTO

**LITERATURA E TESTEMUNHO NO ROMANCE *EM
CÂMARA LENTA*, DE RENATO TAPAJÓS**

VITÓRIA
2013

LAIRANE MENEZES DO NASCIMENTO

LITERATURA E TESTEMUNHO NO ROMANCE *EM CÂMARA LENTA*, DE RENATO TAPAJÓS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

VITÓRIA
2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

N244I Nascimento, Lairane Menezes do, 1988-
Literatura e testemunho no romance *Em câmara lenta*,
de Renato Tapajós / Lairane Menezes do Nascimento. –
2013.
136 f. : il.

Orientador: Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Tapajós, Renato, 1943-. *Em câmara lenta* - Crítica e
interpretação. 2. Ficção brasileira. 3. Brasil - História - 1964-
1985. I. Bith, 1964-. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

LAIRANE MENEZES DO NASCIMENTO

**LITERATURA E TESTEMUNHO NO ROMANCE *EM CÂMARA LENTA*, DE
RENATO TAPAJÓS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Vitória, junho de 2013.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo – Orientador

Prof. Dr. Jaime Ginzburg
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Rosana Kohl Bines
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo

Aos meus pais,
Maria e Augusto.

Aos que lutaram e ainda lutam por dias melhores, sobretudo às mulheres que, a exemplo de Aurora Maria Nascimento Furtado, não se esquivaram de mais essa luta.

AGRADECIMENTOS

A Deus, força propulsora de toda vida.

Aos meus pais, Maria e Augusto, por tudo.

Aos meus irmãos, Marlon e Ranuza, pela partilha de suas vidas.

A Marcos, pelo amor, pela compreensão e pelo grande incentivo. Muito obrigada, amor!

Aos meus amigos, por dividirem alegrias, em especial a Fernanda Nali, companheira de graduação e pós-graduação, que tanto ouviu lamentos e preocupações nesse percurso de dois anos. Fernandinha, você é ótima! Rachel e Dani, mesmo de longe, sei que me acompanharam e torceram por mim. Clarissa e Nice, obrigada pela companhia de longa data! Bia, nossas caminhadas me botaram no “eixo”.

Ao amigo e orientador Wilberth Salgueiro, pela compreensão e tão grande disponibilidade. Obrigada por ser uma referência da figura do professor!

A todos os demais professores compromissados do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras por partilharem saberes e experiências.

Sofia fica associada a esta lembrança. Tinha cinco anos. Lembro-me bem dela. Seu pai está na prisão. A cada uma de suas visitas, Sofia leva seus desenhos que contêm o essencial das mensagens que endereça a seu pai. Na entrada, seus desenhos são submetidos a um exame sistemático. Um dia, uma mulher que efetua este controle risca com tinta preta as andorinhas que anunciam a chegada da primavera. “É proibido desenhar pombas”, diz-lhe em um tom severo. Desde então, não se encontram mais pássaros nos desenhos de Sofia, mas ela desenha numerosos pares de pequenos círculos sobre os galhos das árvores. São os olhos dos pássaros escondidos.

Maren Viñar, *Exílio e tortura*.

RESUMO

Este trabalho analisa o romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, 1977, a partir da noção de “literatura de testemunho”. A escolha do romance se deu (a) pela sua representatividade de um período histórico brasileiro – o da ditadura militar pós-1964 – e (b) por reunir características relevantes do testemunho enquanto expressão literária. Para tanto, textos e estudos como os de Márcio Seligmann-Silva, Primo Levi, Giorgio Agamben e Jaime Ginzburg foram fundamentais para a reflexão, além de outros trabalhos específicos de crítica sobre o romance.

Palavras-chave: literatura, testemunho, *Em câmara lenta*, Renato Tapajós.

ABSTRACT

This paper analyzes the novel *Em câmara lenta*, by Renato Tapajós (1977), regarding the studies of "testimonial literature". This novel was chosen because of (a) it represents a very important period in Brazil history - the military dictatorship after 1964 - and (b) because it assembles relevant characteristics of a testimonial as literary expression. Thus, texts and studies, such as the ones by Márcio Seligmann-Silva, Primo Levi, Giorgio Agamben and Jaime Ginzburg were essential for this reflection, besides other specific critic works about the romance.

Keywords: literature, testimonial, *Em câmara lenta*, Renato Tapajós.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
REVISÃO CRÍTICA DO ROMANCE <i>EM CÂMARA LENTA</i>	
O relatório da repressão (1977): um romance subversivo	17
O parecer de Antonio Candido (1977): a defesa de um perito literário	21
<u>O</u> s artigos de Flávio Moreira da Costa e Carlos Vogt (1977): as primeiras críticas	27
<u>A</u> resenha de Marilena Vianna (1977): um herói na berlinda	28
<u>A</u> dissertação de Mercedes Bertoli (1985) : o romance e o cinema. Erro! Indicador não definido.	
<u>A</u> tese de Renato Franco (1992): uma visão ampla	34
<u>As</u> considerações de Regina Dalcastagnè (1996): contra o sorriso dos canalhas.....	38
O livro de Malcolm Silverman (2000): um “romance memorial”	39
<u>O</u> livro de Mário Augusto Medeiros da Silva (2008): ficção e guerrilha urbana.....	42
<u>O</u> artigo de Markus Lasch (2010): o trauma como elemento narrativo.....	44
<u>A</u> dissertação de Carlos Augusto Carneiro Costa (2011): violência e história	47
<u>O</u> livro de Eloísa Aragão Maués (2012): história e repressão	47
<u>O</u> artigo de Jaime Ginzburg (2012): violência, tortura, representação.....	48
<u>O</u> artigo de Carlos Augusto Carneiro Costa (2012): perspectivas do Realismo em Lukács e Adorno.....	52
<u>O</u> artigo de Lucas dos Passos (2012): configurações ficcionais do romance.....	56
CAPÍTULO II	
LITERATURA E TESTEMUNHO: HORIZONTES E RASURAS	
A testemunha	60
O testemunho	70
O romance.....	77
A guerrilha	81
O testemunho da “geração da repressão”	98
Aurora Maria Nascimento Furtado.....	117
CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS	134

INTRODUÇÃO

O início deste trabalho pretendia rumos muito diversos dos de fato traçados nos últimos tempos. A questão do testemunho ainda nem sequer estava em pauta. As primeiras ideias giravam em torno do conto “O arquivo”, do livro *Necrológio*, de Victor Giudice, e a dissertação teria como base o conceito de reificação de Theodor Adorno. Mas o foco do trabalho mudou a partir de uma disciplina cursada no primeiro ano do curso de mestrado, ministrada pelo professor (e orientador) Wilberth Salgueiro. O testemunho já me era familiar porque nos congressos e eventos do departamento e da Pós-Graduação havia sempre algum participante falando acerca do assunto. Foi preciso apenas uma maior aproximação para que os rumos pretendidos mudassem.

O primeiro contato se deu com *É isto um homem?*, de Primo Levi, e o propósito passou a ser um estudo relacionado ao escritor italiano. Por se tratar de um escritor lido mundo afora, isto me obrigaria a ler muitas coisas publicadas acerca da obra do italiano em muitos lugares do globo terrestre, o que não seria possível em dois anos de estudo. O testemunho era certo, mas o texto literário ainda não. Pensei em não usar nenhum, estudar a teoria do testemunho. Mas conheci o romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, e novamente os rumos se alteraram. A cena da tortura foi, sem dúvida, o que me fez optar pelo romance, por ser tão bem construída e impactante, por ser, ao mesmo tempo, belíssima e horrível. Também consideramos o fato de o maior evento histórico traumático coletivo vivido em solos brasileiros ter sido a ditadura. Evento orquestrado pelo moderno Estado brasileiro – registra-se. Não desconhecemos, é claro, a brutal violência cometida contra os índios e os negros, por exemplo. O encanto veio de como o texto literário pode transitar pelos mais diversos campos do saber, como, com igual intensidade e sinceridade, fala do jovem casal enamorado até as coisas mais terríveis que seres humanos fizeram e fazem com outros seres humanos.

Estudando aspectos da teoria do testemunho, como a ética e a estética, imaginava, ainda que não declarasse abertamente, que o valor ético de uma obra sempre deveria se sobrepor ao estético. O fato de escrever um texto testemunhal já compensaria o que faltasse ao texto de técnicas de escrita. A testemunha já tinha passado por tantas mazelas, e cobrar do seu texto uma estética bem elaborada, era, eu pensava, excessivo. Com efeito, o testemunho abarca tanto textos de expressivo valor estético, quanto textos em que esses valores não se sobressaem tanto. Contudo, na leitura de textos críticos e de textos testemunhais vi como os dois campos são indissociáveis.

Escolhido o texto, partiu-se para a leitura de textos críticos e trabalhos que trataram do romance de Renato Tapajós. Felizmente, é considerável a quantidade de crítica da narrativa. Sendo assim, no primeiro capítulo deste trabalho temos uma revisão crítica da obra, destacando os principais críticos que dela se ocuparam. Ao todo foram selecionados dezesseis textos – artigos, dissertações, livros –, apresentados de forma cronológica. No segundo capítulo, a partir de textos lidos e das observações feitas ao longo do estudo, uma análise do romance é proposta. Para iniciarmos os caminhos, segue-se uma apresentação do autor, do contexto em que o romance foi escrito e a repressão sofrida pelo autor e pela obra.

Nascido em 1943 em Belém do Pará, Renato Carvalho Tapajós traz de sua família as raízes comunistas e o interesse em movimentos sociais e políticos. Seu pai, Pojucan Moura Tapajós, foi membro do Partido Comunista, desligando-se da organização em 1956. Estudou francês no curso da Aliança Francesa em Belém e por toda a adolescência foi um leitor assíduo. No início dos anos 1960, Tapajós muda-se para São Paulo, onde começa a estudar Engenharia no curso da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP), mas não o conclui (estuda ali por dois anos). Em seguida, estuda na Escola de Arte Dramática. Em 1964, presta vestibular para o curso de Ciências Sociais. Com o golpe militar, Tapajós inicia, efetivamente, sua militância. Opta pelo Partido Comunista do Brasil, o PCdoB, aderindo, mais tarde, em 1966, à Ala Vermelha, dissidência do partido. Em 1969, com 26 anos, é impelido à clandestinidade e passa a viver em São Paulo com outros companheiros da Ala Vermelha. No mesmo ano é preso pela primeira vez.

A história física da minha queda é mais ou menos assim: um militante [não identificado] que era do movimento estudantil, secundarista, aliás, por causa de outras quedas na organização, a repressão foi atrás dele. E esse militante foi abrigado num aparelho clandestino da organização, onde eu estava morando nessa época. Pelo que a gente sabe, ele teve contato com o pai dele, que era um oficial da reserva, que negociou com os órgãos de repressão. Tipo, eu entrego meu filho se vocês garantirem que ele não vai sofrer nada. Podem segui-lo que ele vai levar. E aí foi o que aconteceu, quer dizer, ele foi seguido, embora ele não soubesse onde era o aparelho. Mas a repressão ou seguiu, ou viu ele ser colocado dentro do carro, levado pra esse aparelho. No dia seguinte, de madrugada, o aparelho foi invadido pela polícia. Eu não estava lá. Prenderam quem estava lá, mas a gente ficou sem notícias e eu cheguei por volta de meio-dia, uma hora da tarde, nesse aparelho, e fui preso na porta do aparelho. E é isso. As circunstâncias gerais da minha queda foram essas (TAPAJÓS *apud* COSTA, 2011, p. 151).

O primeiro destino de Tapajós foi a OBAN (Operação Bandeirantes)¹. Neste lugar, conforme entrevista concedida a Carlos Augusto Carneiro Costa, “foi o período de tortura mais violento. Foram oito dias de inferno mesmo. A Operação Bandeirantes funcionava em São Paulo, na esquina da Rua Tutóia com a Abílio Soares, no quartel da polícia do Exército. E era um centro de torturas violentíssimas” (TAPAJÓS *apud* COSTA, 2011, p. 134). Em seguida, passou, aproximadamente, quatro meses preso no DOPS-SP (Departamento Oficial de Polícia Social de São Paulo). Logo depois, foi levado para o presídio Tiradentes. Após um ano, o destino foi a Casa de Detenção do Carandiru, onde permaneceu por seis meses. Retornou ao Tiradentes, permanecendo por mais seis meses. Com a demolição do Tiradentes em 1973, foi transferido para o presídio do Hipódromo, depois para a Detenção do Carandiru e, mais tarde, para a Penitenciária do Carandiru. Sobre sua permanência no presídio, no artigo “A floresta de panos”, parte do livro *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*, ele diz que

A rotina agitada do Tiradentes havia ido embora com os outros presos [muitos presos já tinham sido transferidos para o Carandiru e o Hipódromo]. Porque era agitada: com o presídio cheio sobravam poucos momentos de tédio. Além do básico – preparar a comida nos fogareiros elétricos de duas bocas, limpar as celas, descer vez ou outra para o pátio –, os dias eram preenchidos com o artesanato, com as discussões das notícias que chegavam, com o acompanhamento das brigas internas e tensões dos presos, com os grupos de estudo, com as reuniões das organizações. Tínhamos livros, toca-discos e televisão – mas acabava sobrando pouco tempo para a leitura, a música ou a TV, pois o cotidiano se transformava numa continuação da militância. Com todas as contradições entre as várias linhas políticas ali representadas (TAPAJÓS, 1997, p. 345).

Foi libertado em 1974, totalizando cinco anos de cárcere.

Em câmara lenta, romance publicado em 1977, foi escrito durante o tempo em que Tapajós esteve na prisão do Carandiru. O texto era escrito em papel de seda com letras minúsculas, depois embrulhado até o papel ficar bem pequeno como cápsulas medicinais. Em seguida, o envolvia com fita durex para protegê-lo da umidade, já que ele era transportado na boca das visitas, os pais, embaixo da língua para não levantar suspeitas. Em casa, o papel era aberto e o texto datilografado. Em 1974, quando Tapajós foi libertado, o original estava pronto. Com o texto concluído, Tapajós iniciou uma peregrinação às editoras que durou quase dois anos. Após muitos não, explicáveis pelo

¹ “Organismo paramilitar da repressão em São Paulo, criado nos anos 1960. Funcionou originalmente no quartel do REC - Mec na esquina das ruas Abílio Soares e Tutóia, sendo posteriormente transferido para a delegacia da rua Tutóia, em setembro de 1969” (FREIRE et al, 1997, p. 513).

teor do romance e pela rigorosa repressão, a editora Alfa-Omega, de Fernando Mangarielo, publica o texto em maio de 1977. Em 27 de julho, dois meses após o lançamento do romance, Tapajós foi preso, porém a proibição da obra literária só se deu em agosto daquele mesmo ano, o que explica o fato de a edição de 3 mil exemplares ter sido esgotada nesse período. Muitas cópias circularam no Brasil, na Europa e até em países da África, como Angola e Moçambique. João Roberto Martins Filho, professor da Universidade Federal de São Carlos, afirma que

Eu, pessoalmente, comprei o livro de Tapajós logo que saiu, no segundo semestre de 1977. Para isso, tive que percorrer um certo número de livrarias do centro de São Paulo, até encontrar um vendedor que confiou em minha aparência de estudante universitário e retirou de uma pilha que escondia sob o balcão o exemplar que adquiri. Li o livro na mesma noite. *No mapa do Brasil, ele me permitiu localizar onde ficava o inferno* (MARTINS FILHO, 2003, p. 6, grifo meu).

Sem dúvida, as circunstâncias da publicação, juntamente com a prisão e a proibição do livro, além da maneira direta pela qual a repressão se manifestava, fizeram, possivelmente, com que um grande *frisson* em torno do livro tomasse as pessoas. Pode-se imaginar o clima instaurado, bem como a comoção em torno da leitura do livro, a vontade de conhecer do que tratava o tal texto, cujo autor fora preso pela ditadura. Fora isso, a cena de tortura descrita com detalhes colaborou para que a fama do livro crescesse rapidamente.

O romance *Em câmara lenta* é composto por fragmentos não numerados nem divididos em capítulos, nos quais é narrada a história de um militante de esquerda, não identificado por nome, que reflete acerca da guerrilha como possibilidade de enfrentamento ao regime militar, fazendo um balanço dessas ações e das muitas mortes de companheiros. Paralelo a isso, há a busca incessante de informações sobre a morte da personagem torturada, companheira do narrador, acontecimento central e catalisador de todo o romance. O formato da narrativa, com cenas fragmentadas – como num filme, há constantes deslocamentos no tempo e espaço – e com complexa marcação temporal, pode provocar no leitor um estranhamento, uma dificuldade inicial de compreensão do todo. Para além das primeiras e possíveis causas desse tipo de construção – a formação e atuação em cinema do escritor; título *Em câmara lenta* alusivo ao cinema; descontinuidade própria do texto testemunhal –, outra relação também pode ser feita e encontra, na construção do texto, total amparo. Costa lembra-se de um ponto fundamental: as condições em que o romance foi construído certamente influenciaram

muito em seu formato. Sua gênese foi fragmentada, descontínua. “O romance nasce decomposto para, posteriormente, ser composto, ou destruído para ser construído” (COSTA, 2011, p. 23).

Tapajós foi acusado de incitação à subversão, com base na Lei de Segurança Nacional. O documento emitido pelo Deops, em 17 de agosto de 1977, intitulado de “Relatório de Análise nº 201” será nosso primeiro objeto de análise. A respeito do trabalho da censura, o historiador Carlos Fico, em *Como eles agiam*, nos afirma que esta era um dos esteios do regime militar brasileiro, juntamente com a propaganda política e os três grandes sistemas repressivos: o Sistema Nacional de Informação (SISNI), o Sistema de Segurança Interna do país (SISSEGIN) e o Sistema Comissão Geral de Investigações (CGI). Afirma ainda que foi polêmico o estabelecimento da censura e que ela não serviu somente aos militares, mas muitos civis recorreram aos seus favores. Fico cita casos, no mínimo, curiosos. O primeiro é o do ministro do Trabalho, Arnaldo Prieto, que pediu ao ministro da Justiça que censurasse as notícias sobre política salarial, cuja responsabilidade era sua, sobretudo no Rio Grande do Sul, sua terra natal. Outro caso diz respeito ao recebimento de um cartão-resposta comercial da Fernando Chinaglia Distribuidora S.A por uma senhora em 1972. O cartão oferecia as gravuras eróticas de Picasso pela metade do preço. Numa das faces havia a reprodução de duas gravuras, o que foi suficiente para escandalizar a profissional liberal e a motivar o marido a escrever ao ministro da Educação, na época Jarbas Passarinho. Transcrevo parte da correspondência:

Recebeu a correspondência em apreço minha senhora, que num ímpeto de desagravo rasgou-a. Acredito ser a dita propaganda uma infiltração direta no lar brasileiro e que constitui mesmo um perigo contra a segurança nacional. Outros colegas devem ter recebido idêntico folheto (...). Assim sendo, confio nas providências eficientes de V. Excia. no sentido de que seja proibida a firma em causa de atuar de forma tão degradante junto à família cristã brasileira, que se encontra em perfeita consonância com os ideais da Revolução Democrática de Março de 1964, tão bem dirigida pelo ínclito e extraordinário presidente Emílio Garrastazu Médici e seus eficientes ministros de Estado (FICO, 2001, p. 178).

Considero relevante apontar esse aspecto burlesco e pouco conhecido da censura para compará-lo a sua figura mais sombria. A censura que prestava serviços tão excêntricos era a mesma que perseguiu, torturou e matou tantas pessoas. Intelectuais, estudantes, professores, sindicalistas, clero e estrangeiros formavam um grupo

especialmente visado pelos repressores, que controlavam — o quanto conseguiam — os principais meios de comunicação do país.

É nesse contexto – de suspensão dos direitos civis, de transgressão aos direitos humanos – que surge *Em câmara lenta*. Nosso trabalho deseja contribuir para que essa obra seja mais conhecida, reconhecida, e que, assim, mais cidadãos e leitores tenham acesso a uma obra literária singular, que colocou a ficção em diálogo com a história brasileira.

CAPÍTULO I

Revisão crítica do romance *Em câmara lenta*

1. O relatório da repressão (1977): um romance subversivo

Mário Augusto Medeiros da Silva, em seu livro *Os escritores da guerrilha urbana - literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*, traz parte do relatório no qual Tapajós é acusado. Iniciando a análise do romance, o relator – cuja identidade não nos é revelada, mas que se acredita tratar do delegado Alcides Singillo – aponta o escritor, Renato Carvalho Tapajós, e sua obra *Em câmara lenta* como referidos assuntos. Cita os nomes “Cláudio”, “Pedro” e “Passarinho” como codinomes do escritor. Em seguida, comenta a pretensão do “elemento em pauta” em ter incluído o texto no gênero romance. Parte, então, para a análise circunstancial da obra, chamando a atenção para o papel de baixo preço que, segundo sua análise, objetivava o barateamento de produção, além de ser “escrito em letras graúdas e linguagem fácil para atingir diversificados níveis de leitores” (apud SILVA, 2008, p. 229). Menciona a figura da capa, na qual três bocas aparecem em estágios sucessivos. A primeira falando, a segunda calada e a última morta.

Frisemos esse aspecto da leitura do relator. A capa de Moema Cavalcanti², sobre um fundo claro, traz o desenho de três bocas, aparentemente, femininas: a primeira aberta, sorrindo; a segunda parcialmente fechada, indicando apreensão, temor; a última boca está fechada, e um filete de sangue escorre no canto direito. Podem-se remeter essas imagens ao percurso vivido pela personagem principal, desde a sua entrada no movimento de esquerda à violenta tortura sofrida. O período histórico também permite uma aproximação – os longos e lentos 21 anos de ditadura militar brasileira. Vivia-se

² Moema Cavalcanti é uma das maiores designers de capa de livro do país, com mais de 1.200 já publicadas em 35 anos de carreira. Pernambucana, nasceu em 1942 e veio para São Paulo em 1968, porque o pai, Paulo Cavalcanti, líder comunista, já tinha sido preso 11 vezes após o golpe e as coisas ficaram difíceis. Como ela mesma afirma, nasceu envolvida politicamente. Formada em Pedagogia pela Universidade Federal de Pernambuco, também cursou, no âmbito da pós-graduação, o curso de Professorado de Desenho, na Escola de Belas Artes. Em São Paulo, começa a trabalhar na Editora Abril como assistente de arte, depois na Divisão de Educação da Abril. Trabalhou também no departamento de assinaturas da *Veja*. Em 1975, estabelece-se como designer gráfica autônoma e passa a trabalhar para várias editoras, como Brasiliense, Difel, Alfa-Omega, Hucitec. Em julho de 1977, quando Renato Tapajós foi preso, o escritor trabalhava na Editora Abril. A partir de 1985 dedica-se, quase que exclusivamente, ao design de capa de livros. Ganhadora de vários prêmios Jabuti.

num tempo vagaroso, em que era preciso constante cuidado e atenção. Contrapondo-se à luminosidade da capa, o título do romance, em vermelho, acompanha o sangue do ferimento. Para destacar o caráter ficcional da narrativa, a palavra romance vem escrita embaixo do título, do lado esquerdo das figuras.



Imagem 1: capa do romance Em câmara lenta, de Renato Tapajós

O relator, ao explicar os objetivos da obra, indica a suposta presunção da obra em “difundir os erros e acertos da subversão, incentivar o ingresso de incautos em tal mister, bem como denunciar o que todo subversivo chama de ‘crimes e abusos da repressão’” (Ibid., p. 230). Assinala o uso do recurso do *flashback* como método do registro da “imaginação” do autor. Durante todo o texto, percebe-se a recusa do relator em referir-se à obra como romance, uma vez que sua intenção é de justamente provar o contrário, é de defender a não literariedade da obra.

Continuando o exame propriamente do romance, explica que a obra é uma reflexão sobre aspectos políticos que terminaram na guerrilha urbana, após a “Revolução de Março de 64”, nome dado por ele, e por outros simpatizantes, ao que

comumente conhecemos como o golpe de 1964³. Divide o texto de Tapajós em estória principal e secundária, sendo esta ligada aos acontecimentos dos guerrilheiros na Região Amazônica, os quais foram presos “após uma fantástica operação conjunta das Três Forças Amadas” (Ibid., p. 232); aquela, a principal, em torno da ação que envolveu “três terroristas” a caminho de um ponto, movimento que desencadeará a cena de tortura e morte da personagem militante principal. Ao falar dos relatos sucessivos nos quais o leitor conhece as circunstâncias da morte da personagem, afirma que são escritas com “fantasiosos e inverossímeis pormenores” (Ibid., p. 231). Fazendo todo um esforço para manter o texto afastado do campo da ficção, ao referir-se à fantasia da qual a literatura se vale, o relator acaba por afirmar, ainda que a contragosto, o caráter ficcional da obra. Tapajós é acusado de incitar a violência e a vingança por parte dos guerrilheiros, além de ensinar táticas da guerrilha. Classifica a cena final – na qual o protagonista, chamado de terrorista, enfrenta soldados de peito aberto- em holocausto – como “mirabolante e suicida”. Cabe uma ressalva a respeito do termo holocausto.

Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, recupera a história do termo holocausto e de como foi e ainda é usado para nomear o massacre contra os judeus. Inicia dizendo que “holocausto” é a transcrição do latino *holocaustum*, que, por sua vez, deriva do termo grego *holókaustos*, adjetivo que significa, literalmente, “todo queimado”. Segundo Agamben, a história semântica do termo é essencialmente cristã, uma vez que os padres da Igreja serviram-se do termo para expressar a doutrina de sacrifícios da Bíblia. O Levítico, livro bíblico, reduz os sacrifícios a quatro formas: *olah*, *hattat*, *shelamin*, *minha*, sendo a primeira forma a traduzida pela Vulgata de forma geral como *holocaustum*. Daí o termo começou a ser usado por padres latinos. Desde então o termo começou a migração semântica e assumiu cada vez mais o significado de “sacrifício supremo, no marco de uma entrega total a causas sagradas e superiores” (AGAMBEN, 2008, p. 39). Por isso, segundo Agamben, não faz sentido o uso do termo holocausto quando se refere ao extermínio dos judeus porque, para ele, “estabelecer

³ Na verdade, o termo “Revolução” foi formalizado pelo Ato Institucional nº 1, publicado em 09 de abril de 1964. No primeiro tópico, “À Nação”, lemos o seguinte: “É indispensável fixar o conceito do movimento civil e militar que acaba de abrir ao Brasil uma nova perspectiva sobre o seu futuro. O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma autêntica revolução. A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação”. Disponível em: http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_2.htm. Acesso em fevereiro de 2013.

uma vinculação, mesmo distante, entre Auschwitz e o *olah* bíblico, e entre a morte nas câmaras de gás e a ‘entrega total a causas sagradas e superiores’ não pode deixar de soar como uma zombaria” (Ibid., p. 40). Diz ainda que quem continua a usar o termo o faz por ignorância ou insensibilidade, ou os dois ao mesmo tempo. Conheço a origem do termo e o porquê de alguns estudiosos não o utilizarem, mas ainda assim recorro a ele para me referir ao extermínio judeu por ser mais recorrente entre nós do que *Shoá*, termo usado quase exclusivamente pelos estudiosos do tema. Mesmo o termo holocausto produz sentido para poucos. Jeanne Marie Gagnebin, em “O que significa elaborar o passado?”, lembra que muitas pessoas no Brasil ignoram, por exemplo, o que a palavra Auschwitz representa. Pior ainda: diz que há algum tempo leu uma reportagem na *Folha de São Paulo* que apontava a porcentagem altíssima dos brasileiros que não sabiam o que era o Holocausto. Outro exemplo foi narrado durante uma das aulas do professor Wilberth Salgueiro. Ele estava numa livraria grande de Vitória e pediu à atendente que procurasse publicações que tivessem o Holocausto como tema central. E, quando avisado de que não constava nada, observou que a atendente havia digitado “Olocausto”. Esse fato ilustra a ignorância das pessoas em relação ao fato histórico. Nem mesmo a atendente de uma grande livraria identificou o que o professor mencionava. Imagine se ele tivesse se referido a *Shoá*. Não que isso seja motivo para não divulgarmos o termo que mais se aproxima desse evento que é inominável (*Shoá* significa “devastação, catástrofe” e, na Bíblia, envolve-se muitas vezes na ideia de punição divina), mas para que o uso de outro termo, popularizado e mesmo assim desconhecido como Holocausto, não se torne causa de julgamento.

Usado como foi pelo relator do processo que incrimina Renato Tapajós e o romance, em letra minúscula e como adjunto adverbial, remete ao sacrifício, que não corresponde à atitude do personagem. Desde o início do romance ele já apontava para esse desfecho – enfrentamento direto com os policiais –, não como sacrifício, e sim como dever, responsabilidade para com companheiros que já tinham sido mortos pelo regime.

Em sua conclusão, reitera que o livro incita,

da primeira à última linha, à guerra revolucionária, faz da revolução violenta o fim da sociedade, emula o guerrilheiro e a guerrilheira, numa verdadeira profissão de fé, de ideologia e fanatismo, relembrando, pormenorizadamente, episódios dos idos de 68 a 73, com minúcias das técnicas terroristas-comunistas em “expropriação” e “justiçamento”, nomes que os subversivos

dão aos crimes de roubar e matar dolosamente, parodiando outros manuais de guerrilha, das mais diversas origens (apud SILVA, 2008, p. 233).

Ainda cita o romance de Renato Tapajós como o “embrião”, o impulsor de uma nova modalidade de ataques e calúnias ao governo disfarçado por uma casca literária, confirmada pela publicação pela mesma editora, Alfa-Omega, do título *Uma vida em seis tempos (memórias)*, publicado em 1978, de Leôncio Basbaum, ex-membro do Comitê Central do PCB. Alerta que o romance já se encontra em análise pelos devidos responsáveis e que se percebe um afinamento acadêmico da obra com a técnica de Paul Joseph Goebbels, ministro da Propaganda da Alemanha Nazista, baseada na seguinte premissa: “Mintam, mintam que sempre alguma coisa ficará”. É um “relatório”, como se vê, estarrecedor. Mas terá, felizmente, uma resposta.

2. O parecer de Antonio Candido (1977): a defesa de um perito literário

A pedido do advogado Aldo Lins e Silva, “defensor de subversivos” (apud SILVA, 2008, p. 232), o crítico literário Antonio Candido produziu um parecer acerca do romance, lido pelo defensor no dia do julgamento. Além do professor da USP, conforme afirma Eloísa Aragão Maués em seu livro *Em câmara lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*, fruto de sua dissertação de mestrado, os pareceres de Paulo Emilio Salles Gomes e Barbosa Lima Sobrinho também foram fundamentais para a absolvição unânime de Renato Tapajós. Além disso, a comoção e a pressão de diversos intelectuais de países como Venezuela, Estados Unidos, Suécia, Austrália e Inglaterra foram decisivas para a libertação do escritor.

Antonio Candido inicia seu parecer apontando para duas questões importantes e norteadoras de todo o seu texto: (1) o livro em questão é subversivo? e (2) sua leitura induz a uma prática subversiva, isto é, a atos subversivos? Sua resposta é categórica: “‘Não’, pelos motivos abaixo discriminados”:

“*Em câmara lenta*” não é um livro subversivo, devido a uma série de razões. Em primeiro lugar, porque é um romance e, portanto, escrito num tipo de discurso marcado pela predominância da “função poética” (Jakobson), isto é, a que se caracteriza pelo fato da palavra ter a si mesma como finalidade principal: pelo fato da palavra ser trabalhada em função das suas propriedades específicas (CANDIDO apud SILVA, 2008, p. 235, grifos do autor).

Empenhado desde o início em demonstrar o equívoco da interpretação dos censores, o crítico assinala de antemão que o romance não é subversivo para só depois explicar com detalhes o porquê dessa afirmação. No entanto, de modo algum, sua argumentação evidencia abertamente o erro da censura, ao contrário, o texto é construído de forma ponderada, com sutileza e refinamento crítico. Candido é muito cuidadoso na condução de seu parecer e na maneira como se dirige aos seus interlocutores.

Com a finalidade de acentuar os motivos pelos quais fora incisivo ao negar a subversividade do livro, explica, didaticamente, que no discurso literário existem outras funções da linguagem, como a referencial, por exemplo, contudo destaca que os diversos tipos de discurso caracterizam-se pela predominância, e não pela exclusão de funções. Depreende-se desse trecho que o crítico não nega que o romance em questão tenha elementos do mundo exterior e interior, até porque seria difícil negar a referencialidade do texto, mas aponta que essa função não é a principal, não é a predominante. É essa a única função que os censores distinguem no texto. Por isso, o texto literário não pode e nem deve ser tomado como documento ou como relato informativo, porque ele constrói um mundo diferente da realidade, ainda que busque nesta sua matéria-prima. Ressalta considerar um erro vulgar “pensar que a força da literatura vem da realidade que descreve; quando, de fato, esta força provém do teor estético da linguagem usada” (Ibid., p. 236). Continua dizendo que não basta, por exemplo, o sentimento real para fazer literatura, porque, contrariamente ao que se pensa, o que emociona e comove os leitores é a eficiência estética do discurso. Menciona outra característica muito relevante dos textos literários: a ambiguidade. Nas produções literárias, nem as coisas, nem os sentimentos, nem as palavras, têm um sentido fixo, imóvel, pré-determinado, e daí advém a força da literatura. Os sentidos são construídos na leitura, na “interpretação” do leitor. Nesse trecho do texto de Candido, parece-me existir uma crítica, ainda mais pontual, aos censores. O crítico parece dizer que o problema da subversão do livro está na leitura dos censores que não atentaram para os múltiplos sentidos do texto. Para confirmar sua leitura, diz que, pelo que fora exposto até o momento, julga ser perigoso tomar como documento um romance que foi construído como obra literária, com predomínio da função poética e alto grau de ambiguidade. Em seguida, refere-se a romances como *Madame Bovary*, de Flaubert, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, e *Sob o olhar do Ocidente*, de Conrad, como exemplos de obras literárias que suscitaram ou ainda suscitam questões de ordem

secundária: O romance francês é pró ou contra o adultério? O romance de Proust é uma apologia ou condenação à homossexualidade? *Sob o olhar do Ocidente* engrandece ou apequena os revolucionários? Segundo Candido, todas essas questões são secundárias e inócuas quando o texto alcança o devido nível literário. Mais uma vez, o crítico aponta aos censores o equívoco em pensar na possibilidade de prender o texto no questionamento da subversão ou não, uma vez que o interessante é alcançar o feixe de possibilidades de leitura que o romance oferece. O crítico mostra como é medíocre esse tipo de leitura. Eloísa Maués lembra em seu trabalho que, assim como ocorria no momento da censura em relação ao romance de Tapajós, tal situação de censura se repetiu em outros tempos, como nos romances usados como exemplos por Candido. Na maioria das vezes pautadas em elementos ideológicos que reduziam o texto literário a obras panfletárias, que serviriam para divulgar determinadas posições morais, essas leituras dificilmente consideravam os aspectos estéticos da obra.

Candido finaliza a resposta da primeira pergunta citada no início do parecer reafirmando o caráter não documental do romance de Tapajós. Diz o texto ter sido escrito conforme uma técnica refinada de fragmentação do real, da mistura de planos temporais, da visão rotativa, tudo em torno da ação que se repete aos poucos e dá nome ao livro. Reitera que o romance não apresenta apenas um significado, sendo, em suma, uma “obra aberta”, não unívoca como queria o relator do processo.

Partindo para a resposta da segunda pergunta feita pelo próprio crítico como mote de seu parecer (a leitura do romance induz a uma atitude subversiva, ou à prática de atos subversivos?), mais uma vez ele se mostra categórico e enfático: “No meu entender, não” (Ibid., p. 237). Essa postura revela sua posição totalmente contrária à visão dos censores; ele é claro, objetivo e enérgico ao defender sua leitura, antagônica à interpretação dos censores. Continua dizendo que o leitor de *Em câmara lenta* pode se interessar pelos dramas pessoais, pela sucessão de atos, pelo suspense das cenas e, sobretudo, pela cena central que se repete, entretanto esse interesse é exclusivamente de natureza estética. Chama a atenção para o fato de o leitor poder ter, sim, uma visão panorâmica de atos revolucionários, apresentados, no entanto, em diversas dimensões. Essa visão poderia constituir, sem dúvida, um modo de conceber a participação nos “problemas do nosso tempo”⁴. Entretanto, não há, consoante o crítico, qualquer indução

⁴ Afinal, estávamos em 1978.

à prática, nem sequer sugestão disso. No romance de Tapajós não há nada em comum com os romances alegóricos e doutrinários do século XVIII, “hoje gênero relegado ao segundo time da ficção”. Nesse trecho cabe ressaltar que, ao reduzir o valor estético de obras doutrinárias, o crítico parecerista procura estabelecer com seus interlocutores certa empatia. Diminuindo o valor estético dessas obras, ele diz aos censores que esse tipo de literatura não é a mais considerada e legitimada pela crítica literária. Em trechos como esse é que o crítico constrói – estrategicamente – uma visão favorável a ele mesmo em relação aos censores. Candido finaliza esse primeiro trecho reafirmando e ressaltando valores estéticos do romance como a fragmentação, o flashback, a descontinuidade, que fazem do texto uma narrativa muito moderna.

Prossegue Candido indagando se seria possível a leitura de um texto induzir o leitor a uma conclusão de ordem prática. Questiona se uma pessoa que lê o romance, ainda que ciente de seu caráter ficcional, poderia tirar uma determinada conclusão de ordem prática. Sua resposta é afirmativa: “É possível que o leitor de *Em câmara lenta*, tudo sentido, tudo vivido, tudo pesado, tire da sua interpretação uma conclusão prática do que leu. E qual seria ela? Poderia (voltando ao nosso tema) ser um convite, ou induzimento à subversão?” (Ibid., p. 238). Admitindo essa possibilidade para fins argumentativos e por dever de probidade, já que esse plano é meramente pragmático e não interessa a ele como crítico literário, mais uma vez repete a posição à pergunta inicial: “Não”. É importante perceber que a responsabilidade de ver no romance uma atitude meramente prática é posta sobre o leitor, não sobre a obra em si. Se alguém ler o romance e se sentir tentado à guerrilha graças ao texto, é exclusivamente porque a sua interpretação o conduziu a essa conclusão. O romance em si não faz isso. Essa leitura, que conferiria ao romance um alto poder persuasivo, conforme todo o parecer de Candido, seria exagerada, equivocada.

Candido atenta para o fato de que a partir da página 186, já perto do final da narrativa, o livro tece uma série de dúvidas, de críticas ao tipo de atividade desenvolvida. Não esquecendo a ambiguidade, traço da escrita literária, Candido afirma inferir, “pessoalmente”, a respeito do livro “uma sugestão, indireta, não formulada, mas poderosa, contra a subversão” (Ibid., p. 238, grifo do autor). Com argumentação convincente durante todo o texto, o crítico reverte a acusação a qual recaía sobre o romance. Ele termina o texto afirmando justamente o contrário: o livro faz uma crítica à subversão, ainda que essa opinião seja de cunho pessoal. No entanto, essa opinião não é

a de um leitor comum, e sim a de um especialista – consagrado crítico literário e professor de literatura de uma das maiores universidades do Brasil. Esse fator é extremamente relevante para a finalidade do texto, que era a absolvição de Renato Tapajós.

O final do livro, conforme o professor, parece trazer uma atmosfera de inutilidade de tudo o que se descreveu, de todas as ações; de como é negativo o caráter isolado e antissocial do guerrilheiro e de como é vazia a vontade de homens que não se enquadram nos desígnios de uma coletividade.

Resumindo para concluir: em qualquer nível que me coloque, sou levado a negar que *Em câmara lenta* constitua um incentivo ou sequer um mero exemplo para a atividade subversiva. E se fosse necessário extrair dele uma lição, como dos velhos romances alegóricos, eu concluiria que é, antes, o contrário.

Esta é a opinião que emito, cômico da minha responsabilidade e com base em análise atenta, como professor, crítico e estudioso de literatura (Ibid., p. 238, grifo do autor).

Candido reitera as conclusões em relação aos pontos discutidos durante o parecer: o livro não é subversivo e não pode incitar à subversão; e se fosse o caso de tirar do livro uma lição, seria o contrário, ou seja, um balanço crítico da ação guerrilheira contra a subversão, contra a eficácia desse enfrentamento. Em seguida, assina o parecer e logo abaixo se tem a descrição acadêmica: “Professor Titular Aposentado da Universidade de São Paulo, Coordenador do Instituto de Estudos de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas” (Ibid., p. 239), o que reforça e respalda a opinião crítica presente no texto.

Fica nítido durante o texto que Candido segue sua defesa por rumos diversos daquela empreendida pela maioria dos críticos literários. Ele começa negando as duas acusações que recaíam sobre o romance para depois, pautado na teoria literária, justificar sua ideia. As respostas às duas questões dadas por ele no texto são categóricas, enfáticas, sem qualquer possibilidade de uma leitura contrária. É bom lembrar que as duas questões levantadas por ele não são questões de interesse de um especialista literário, uma vez que esse tipo de discussão na academia é vista como menor, inferior. Ainda assim, dadas as circunstâncias de sua escrita, o posicionamento de seus interlocutores e o quadro político e histórico da época, todo o parecer foi pautado nessas “questões menores”, já que eram elas as responsáveis pela prisão do romancista e pela proibição da obra. Todos os argumentos de Candido são solidamente construídos, mas não podemos deixar de lembrar o lugar de onde e, sobretudo, para quem falava. Ele era

responsável por auxiliar um escritor a ser absolvido pela censura da ditadura brasileira. Quando recordamos essa conjuntura, queremos alcançar a ideia de que parte daquilo que foi escrito tinha, senão exclusivamente, minimamente o intuito de libertação de Renato Tapajós, o que, obviamente, não invalida o texto, mas o coloca num outro lugar e abre novas possibilidades de lê-lo. Cito agora alguns exemplos.

Quando incitado a responder à questão sobre se o livro induzia ou não a uma atitude subversiva, o professor argumenta que o leitor do romance poderia se interessar pelos dramas pessoais, pelo suspense das cenas, pelas imagens poéticas e que esse interesse seria, principalmente, de cunho estético. Ora, não se pode negar o valor estético do romance, mas, em meio à ditadura militar, um livro que afrontava a censura denunciando o ponto mais obscuro do regime – a tortura, até hoje negada – não é difícil pensar que o valor estético na hora da escolha dos leitores não era o principal estímulo.

Candido continua dizendo que o leitor poderia “ter uma visão panorâmica de atos revolucionários, apresentados nas suas diversas dimensões e podendo, sem dúvida, constituir uma visão política, um modo de conceber a participação nos problemas do nosso tempo” (Ibid., p.237). Ao mencionar “atos revolucionários”, parece-me que o crítico engloba ali o golpe e todas as ações derivadas dele. Essa postura é altamente compreensível no momento do parecer; por um lado, ganha a empatia dos seus leitores e, por outro, não nega os movimentos de resistência. Importante ressaltar que não há menção direta ao golpe, pelo menos com essa nomenclatura, mas sim com o nome dado pelos militares.

Num outro momento do parecer, quase no seu fim, o crítico inicia uma argumentação que o levará a concluir exatamente o contrário da acusação inicial de incitação à prática subversiva que pesava sobre o romance. Diz que a partir da página 186 o livro vai pontuando uma série de dúvidas, de proposições alternativas, que, segundo ele, seria uma sugestão, ainda que indireta, mas poderosa contra a subversão. O livro tece um balanço da guerrilha enquanto enfrentamento da ditadura, mas não a invalida, pelo contrário, o narrador-personagem sabe que a guerrilha teve insucesso porque houve problemas durante o percurso. E, apesar, de não haver tempo para ele e para os outros mudarem de *modus operandi*, fica claro no livro o desejo de que outros tracem novas estratégias, tomem o compromisso para si. Nesse momento do parecer, a meu ver, Candido é magistral ao reverter a situação de forma favorável ao romance, dizendo aos censores que a leitura não incitava a “subversão” como eles pensavam, e

sim a criticava. E mostra aos demais leitores como uma crítica bem fundamentada pode “converter” um “subversivo” num propagador dos ideais da “revolução”, “a vontade da Nação”.

3. Os artigos de Flávio Moreira da Costa e Carlos Vogt (1977): as primeiras críticas

Após o relatório do professor Antonio Candido, artigos foram publicados a respeito do romance e da prisão de seu escritor. Eloísa Aragão Maués destaca em seu trabalho alguns. O jornalista Flávio Moreira da Costa escreveu em artigo intitulado “Vida e morte de uma geração machucada”. Conforme Maués, o artigo deve ter sido publicado próximo à data de lançamento do livro – que se deu em maio de 1977 – pelo teor do texto, que destaca que o livro é um depoimento de uma geração rebelde e machucada, perseguindo um projeto revolucionário de classe média. Além disso, destaca a abordagem autobiográfica, manifestada nas experiências daqueles que, em sua maioria, eram estudantes empenhados numa luta contra os militares. Segundo Maués, essa característica promove, para Moreira da Costa, um resultado testemunhal na narrativa, e é justamente nisso que reside, ao mesmo tempo, seu ponto forte e seu ponto fraco, já que o problema de transformar vivências pessoais em narrativa com literariedade, com qualidades literárias, é um desafio de escritores de todas as épocas.

Em 22 de junho de 1977, Carlos Vogt publica em *Isto É* o artigo “O círculo se foi fechando, como uma coroa de espinhos”. O texto inicia com um panorama da situação política do Brasil entre os anos de 1968 e 1973. Menciona o AI-5 como uma forma de lançar qualquer descontentamento à margem do processo político. Dentro desse cenário, nasce e se desenvolve o que ele chama de “vanguarda revolucionária”, como opção ao endurecimento do sistema. Por sua vez, “às ações dos grupos de guerrilha respondia-se com o recrudescimento das ações policiais e também com a violência das torturas, choques de uma forma cada vez mais sangrenta desenhavam as franjas do dia-a-dia” (MAUÉS, 2012, p. 212). A luta, como Vogt diz, não consegue penetrar a fortaleza. Muitos, então, “sobreviveram o muro [das lamentações] para regiões mais transcendentais de paz e amor”, outros passaram a frequentar o muro em peregrinações por bares, chorando a existência e os tempos perdidos. Cita outros romances brasileiros que já tinham passado pela temática, como *Zero*, de Ignácio

Loyola Brandão, e *Bar Don Juan e Reflexos do baile*, de Antônio Callado, mas alerta para a diferença do romance de Tapajós, dizendo que a narrativa se dá numa espécie de diário jornalístico que só não se realiza inteiramente por causa do tom emotivo e trágico que o narrador empresta à voz de um personagem-símbolo que, vivendo um caso particular, tece em idas e vindas o desmoronamento das organizações clandestinas.

4. A resenha de Marilena Vianna (1977): um herói na berlinda

Em julho de 1977, na revista *Veja*, Marilena Vianna escreve suas impressões acerca do romance de estreia do paraense Renato Tapajós em artigo intitulado “Um bom projeto”. Logo abaixo do título do artigo, o nome do romance em letras maiúsculas com o nome do escritor, seguido pela identificação da editora, a quantidade de páginas e o valor do romance na época – 60 cruzeiros. Inicia o texto situando o romance junto a uma literatura surgida recentemente e que, desde então, se volta para a realidade brasileira na década anterior, isto é, anos de 1960. A impressão causada é que a ditadura, a tortura e a repressão já não fazem mais parte da realidade brasileira dos anos 1970, já que a jornalista faz questão de destacar a década de 1960 como o período de mudanças políticas. O artigo e a publicação do livro datam do final dos anos 1970, mais próximos da abertura política, mas ainda dentro do regime e da censura. Distingue o romance dos demais pelo ineditismo de tratamento do tema, num estilo predominantemente jornalístico com clara tendência ao documental e que o enfraquecimento da carga ficcional é compensado pelo impacto da ação, que, no livro de Tapajós, ocupa lugar privilegiado. Nisto, segundo Vianna, reside a sua originalidade.

Vianna (1977) afirma que o narrador vem de dentro da ação, na voz do personagem que vive o isolamento, o que faz que a narrativa ganhe em dramaticidade, atinja momentos de suspense e ganhe o leitor pela emoção da aventura vivida. Conforme Vianna, “não chega, porém, a estabelecer um fio de solidariedade e simpatia para com as personagens: são super-heróis, mas frios, automatizados, como que esvaziados de humanidade, pela obediência cega à vontade irracional e pelo ilhamento de suas vidas”. Numa segunda coluna, nomeada “Caminho suicida”, critica o que ela chama de “objetivo menor do romance”, que, para ela, seria um aprofundamento do sentido trágico das vidas de jovens, acuadas até o limite do suportável, que se viam diante da colocação dialética entre perseverar no caminho suicida – leia-se:

enfrentamento ao regime – ou optar pela deserção total, pelo conformismo. As palavras iniciais do autor⁵, a intencionalidade latente na sintaxe narrativa, o título contribuem para formar uma expectativa mais ambiciosa. Para ela, promete-se uma reflexão, um procedimento crítico “iluminado por uma perspectiva mais nítida do passado” que, por fim, não se concretiza. Vianna cobra o mesmo que Renato Franco 15 anos depois cobraria do romance: a reflexão crítica do passado. Parece-me exagerado que, ainda em plena ditadura militar, em julho de 1977, se cobre de um romance uma posição mais reflexiva de algo que ainda estava em processo. Ademais, trata-se de um romance, e não de um ensaio sociológico.

Finaliza o artigo afirmando que,

Não conseguindo superar o tom do depoimento pessoal emocionado, o romance não chega a marcar sua presença, de modo significativo, na literatura de revisão do pós-64, *por não representar uma tentativa real de interpretação histórica*. Ele ousa na distribuição dos papéis principais, na dramatização do assunto; mas, *pela forma maniqueísta de equacionar o modo de ser político*, a respeito do qual mostra-se profundamente romântico e inocente, fraqueja na crítica e perde-se na passionalidade (MAUÉS, 2012, p. 213, grifo meu).

Vários pontos do texto da jornalista merecem destaque e reflexão, mas alguns causaram maior incômodo. Um deles, e, infelizmente, não exclusivo dela, é a caracterização de personagens como super-heróis, sobretudo a personagem militante. Conforme definição do *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, super-herói é “um personagem fictício, geralmente dotado de poderes sobre-humanos, que defende o bem e combate incansavelmente o mal, ajuda os fracos e desprotegidos, procura livrar a sociedade dos criminosos, geralmente numa perspectiva individualista”. Nenhuma das personagens do romance tende a esse perfil de super herói, pelo contrário, são jovens que acreditavam numa mudança que seria possível por suas ações conjuntas. Associar as personagens à figura heroica reforça um possível afastamento delas em relação a pessoas comuns, não heroicas. Além disso, reitera o fracasso, de antemão, de possíveis tentativas de enfrentamento. Funciona como um recado do regime: “as personagens são super-heróis, não têm nada em comum com vocês, estudantes e militantes que querem nos enfrentar”. Conforme Vianna, o romance não marca presença na literatura do pós-64 “por não representar uma tentativa real de interpretação histórica”. As interseções entre literatura e história serão o tempo todo o pano de fundo deste trabalho. O texto é ficcional, mas

⁵ Trata-se de um autorreflexão – “O autor por ele mesmo” – feita por Renato Tapajós antes do início do romance.

incorpora uma reflexão, sim, acerca de um período histórico do Brasil. Ao acusar o romance de uma representação histórica não real, o texto da jornalista parece, mais uma vez, dizer ao seu leitor que os problemas e os crimes históricos denunciado via literatura são pura ilusão. Uma tentativa de mascarar justamente o que o romance tem de mais histórico. Há também a possibilidade de uma tentativa de a jornalista se respaldar de uma possível censura, mas vale lembrar que na época do artigo o livro ainda não havia sido censurado e nem o escritor tinha sido preso. Parece-me que, mais do que se resguardar, a jornalista revela sua posição. A outra afirmativa que merece reflexão é o modo, conforme Vianna, maniqueísta como o romance equaciona a conduta política. Mais uma vez manifesta aos leitores que a luta armada e a guerrilha não eram formas legítimas de enfrentar o regime e, mais que isso, não lhe pareciam as mais adequadas e inteligentes.

Um aspecto chama a atenção na fotocópia da reportagem e deve ser pontuado. Logo abaixo da reportagem “Um bom projeto”, a revista traz um quadro com os dez livros mais vendidos em duas categorias: ficção e não ficção. É um quadro fixo da revista e que existe até hoje, com a inclusão da categoria autoajuda e esoterismo. Os números que vêm entre parênteses indicam (a) a colocação do livro na semana anterior e (b) há quantas semanas consecutivas o livro aparece na lista. Dentre os ficcionais, figuram obras como *Um crime adormecido*, de Agatha Christie, e *O quiabo comunista* de Carlos Eduardo Novaes; em primeiro lugar, dentre os não ficcionais, o título *Os militares no poder*, de Carlos Castello Branco. Num primeiro momento, minha leitura foi apontar uma relação estreita entre a publicação de *Em câmara lenta* e o quadro dos mais vendidos. Seria muita coincidência um quadro de livros mais vendidos logo após a reportagem sobre o romance de Tapajós. Ou não. É possível ler essa diagramação da revista como uma crítica direta ao romance de Tapajós e, mais ainda, um boicote à obra para destacar a não inclusão da obra entre os mais vendidos da época? Após pesquisar mais sobre o assunto e ver que títulos como *A Ilha*⁶, de Fernando Morais, *O quiabo*

⁶ Lançada em 1976, esta reportagem sobre Cuba tornou-se um dos maiores sucessos editoriais brasileiros e se converteu num ícone da esquerda brasileira nos anos 1970. O livro é reeditado com caderno de fotos e prefácio em que o jornalista Fernando Morais apresenta suas impressões sobre o país um quarto de século depois da primeira viagem. “*A ilha* teve trinta edições esgotadas, passou mais de sessenta semanas nas listas de mais vendidos e foi traduzido na Europa, Estados Unidos e América Latina. Polêmico, o livro foi acusado de fazer a apologia da Revolução Cubana e chegou a ser apreendido pela polícia em dois estados. Naquela época o isolamento de Cuba, para os brasileiros, era total. Com o golpe militar de 1964, o Brasil rompeu relações com o regime de Fidel Castro, repetindo o que já fizera quase toda a América Latina. Os passaportes

*comunista*⁷, de Carlos Eduardo Novaes, e outros participavam da tabela dos mais vendidos, ponderei a hipótese de ter sido uma coincidência, quiçá providencial, mas coincidência. Essa hipótese ganha mais força quando pensamos que na data da publicação do artigo, 13 de julho de 1977, havia apenas dois meses que o livro tinha sido publicado e Renato Tapajós ainda não tinha sido preso pela censura, o que aconteceria 14 dias depois. Na publicação de 23 de maio de 1979, a mesma revista, *Veja*, traz o romance *Em câmara lenta* no quadro dos mais vendidos, ocupando a nona posição dentre os ficcionais. Na lista dos não ficcionais encontram-se *Diário de Puebla*, de Frei Betto e *A História me absolverá*, de Fidel Castro.

brasileiros passaram a ostentar a advertência: "Não é válido para Cuba". Foi nessa atmosfera típica da Guerra Fria que Moraes desembarcou em Cuba, onde passou três meses colhendo dados para uma reportagem que se tornaria histórica". Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11386> Acesso em fevereiro de 2013.

⁷ Para quem deseja saber detalhes de como agiam os agentes da censura no Brasil no período do Regime militar (1964-1985), o livro "O quiabo comunista", traz à tona e de forma bem-humorada uma parte da história do país. Com uma série de relatos e situações irônicas, o autor, Carlos Eduardo Novaes, consegue transpor o outro lado de uma das épocas de maior repressão sofrida pelos brasileiros. O livro reflete sobre liberdade de expressão, política e economia, e retrata uma parte dos acontecimentos que ficaram esquecidos em meio à repressão política.



Moura: pela união dos consumidores

continuação da página 120

dos produtos, o sergipano Demócrito Moura, 45 anos, utiliza a experiência que adquiriu na abertura desse eclético leque de temas e procura socorrer — para não dizer abanar — o acuado consumidor brasileiro. O resultado é um livro corajoso, onde ele começa por enfileirar nove casos de legítimo "assalto ao consumidor", alguns dos quais provocam um sentimento de repulsa imediata e sem atenuantes: a intoxicação de crianças que comeram pães e bolos contaminados com bromato de potássio, o excesso de resíduos de BHC no leite e queijos vendidos em São Paulo, a denúncia do deputado Nina Ribeiro de que cerca de 10 000 brasileiros são eletrocutados todos os anos por refrigeradores, liquidificadores e aspiradores de pó defeituosos.

Por isso, ao longo de seu livro, Moura propõe nada menos que uma providencial contra-ofensiva, conclamando os consumidores brasileiros a se reunirem num órgão específico, sem a ingerência dos guardiões do sistema de produção e distribuição em massa ("Na prática, julgo quase inviável a conciliação dos interesses dos lobos e cordeiros", diz ele). Mas tem o cuidado de ressaltar que essa sua contundente sugestão não implica endossar a chamada luta de classes, no sentido marxista do termo. Assim, cuida de limpar o terreno para a difusão de uma tese extremamente oportuna, atingindo dois alvos com uma única estocada: a infiltração de industriais e comerciantes em mobilizações do gênero já ensaiadas no Brasil e a incompreensível suspeita de subversão à ordem eco-

nômica, social e política, que paira sobre quem ousa denunciar o aventureirismo mercantil de tantos exploradores da economia e da saúde popular. Pois, como observa Moura, antes de favorecer à "desagregação social", a defesa do consumidor ajuda a consolidar o que haveria de mais positivo no sistema capitalista, ou seja, prestigia os melhores e mais competentes empresários.

• J. A. Dias Lopes

Um bom projeto

EM CÂMARA LENTA, de Renato Tapajós; Alfa-Omega; 176 páginas; 60 cruzeiros.

Livro de estréia do jovem (34 anos) paraense Renato Tapajós, "Em Câmara Lenta" vem somar-se a uma literatura surgida muito recentemente e que, voltada para a realidade brasileira da década passada, tem procurado reinterpretar os acontecimentos ligados à mudança política de 1964. Uma literatura que focaliza especialmente o processo de contestação radical que então eclodiu e marcou, de modo trágico, parte considerável da juventude do país.

Este romance, entretanto, distingue-se de tudo o que vem se escrevendo sobre o assunto, pelo ineditismo de tratamento, num estilo predominantemente jornalístico, com uma clara tendência ao documental; o enfraquecimento da carga ficcional é, por sua vez, compensado pelo impacto da ação, que, no livro de Renato Tapajós, ocupa lugar privilegiado, centralizando a narrativa; nisto reside a sua originalidade.

O narrador vem de "dentro" do próprio desenvolver da ação, na voz da personagem que vive cotidianamente o isolamento, a insegurança e o medo não assumido. Por isso a narrativa ganha em dramaticidade, atinge momentos de suspense, capta o leitor pela emoção da aventura realmente vivida. Não chega, porém, a estabelecer um fio de solida-

riedade e simpatia para com as personagens: são super-heróis, mas frios, automatizados, como que esvaziados de humanidade, pela obediência cega à vontade irracional e pelo ilhamento de suas vidas.

Caminho suicida — Mas esse parece ser o objetivo menor do romance, o de aprofundar o sentido trágico dessas vidas jovens, acuadas até o limite máximo do suportável, sem nenhuma alternativa que se sobreponha à colocação, pobre de dialética, e invocada com frequência ao longo do texto: perseverar no caminho suicida ou optar pela deserção total, pelo conformismo. As palavras iniciais do autor, a intencionalidade latente na sintaxe narrativa (alternância de planos de passado e presente), a sugestão do título, tudo contribui para criar uma expectativa mais ambiciosa. Ou seja, promete-se uma reflexão, insinua-se um procedimento crítico, iluminado por uma perspectiva mais nítida do passado (em câmara lenta), que, afinal, não se concretiza.

Não conseguindo superar o tom do depoimento pessoal emocionado, o romance não chega a marcar sua presença, de modo significativo, na literatura de revisão do pós-64, por não representar uma tentativa real de interpretação histórica. Ele ousa na distribuição dos papéis principais, na dramatização do assunto; mas, pela cumplicidade de sua linguagem, pela forma maniqueísta de equacionar o modo de ser político, a respeito do qual mostra-se profundamente romântico e inocente, fraqueja na crítica e perde-se na passionalidade.

• Marilena Vianna



Tapajós

Os mais vendidos

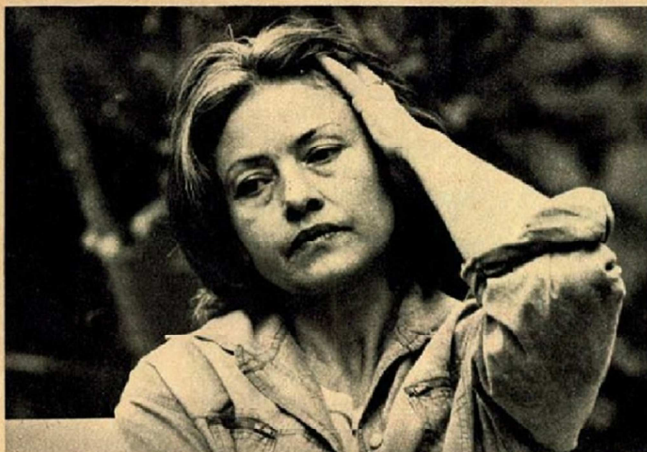
Ficção

- 1- Ainda Resta uma Esperança, J. M. Simmel (1-4)
- 2- Um Crime Adormecido, Agatha Christie (3-5)
- 3- O Quilabo Comunista, Carlos E. Novaes (2-8)
- 4- O Tocador de Tuba, Chico Anísio (4-2)
- 5- Relato de um Naufrago, G. G. Márquez (6-7)
- 6- O Navegante, Morris West (5-31)
- 7- Gávez, Imperador do Acre, Márcio Souza (7-9)
- 8- Os Quatro Grandes, Agatha Christie
- 9- Herzog, Saul Bellow
- 10- A Profecia, David Seltzer (8-19)

Não-ficção

- 1- Os Militares no Poder, Carlos Castello Branco (1-7)
- 2- É Hora de Mudar, Paulo Brossard (3-2)
- 3- Barra Pesada, Octavio Ribeiro (6-7)
- 4- A Ilha, Fernando Morais (2-35)
- 5- Confesso que Vivi, Pablo Neruda (4-21)
- 6- História da Inteligência Brasileira, Martins (5-15)
- 7- Tempo de Mudar, Severo Gomes (9-3)
- 8- A Casa do Meu Avô, Carlos Lacerda (7-6)
- 9- Minha Fé, Hermann Hesse (10-1)
- 10- Lusardo, o Último Caudilho, Glauco Carneiro

Fonte: Livrarias Brasiliense, Cultura, Siciliano Augusta, Siciliano D. José e Teixeira (SP); Eldorado Tejuca, Eldorado Copacabana, Entrelivros Largo do Machado e Record (RJ); Lima (RS); Ghizoni (PR); Ataliba (MG); Sodiler (DF); Estante-Barra (BA); Editora do Nordeste (PE); Renascença (CE). Os números entre parênteses indicam: a) a colocação do livro na semana anterior; b) há quantas semanas consecutivas o livro aparece na lista. Obs.: esta lista não inclui os livros vendidos em banca.



CELUO APOLINÁRIO

Adélia Prado: trabalhando o barro dos sertões de Minas Gerais

Água limpa

SOLTE OS CACHORROS, de Adélia Prado; Nova Fronteira; 115 páginas; 120 cruzeiros.

Quando lançou seu primeiro livro, "Bagagem", em 1975 (para muitos ano-marco daquele misterioso e fugaz boom da literatura brasileira), a mineira Adélia Prado já avisava: "Não sou Cornélia, mãe dos Gracos: sou Adélia, mulher do povo". No livro seguinte, "O Coração Disparado" (1977) — e neste também —, ela continuava inteiramente fiel à sua primeira imagem. Os louros depositados sobre seu trabalho, incensado pelas coberturas do sul-maravilha, não modificaram sua visão de mundo, onde continua não havendo lugar para veludos nem brocados.

A linguagem de Adélia é feita de chita, couro cru e barro — esse barro dos sertões mineiros, já manipulado literariamente por Guimarães Rosa (de quem toma uma citação para abrir seu livro) e Carlos Drummond de Andrade (a quem se refere na última frase). Mas que seja tosca ou vulgar, isso nunca. Adélia se explica assim: "Gosto de ir até no fundo da cisterna e revirar o lodo, tirar ele com a mão, me empocalhar bastante, só pra depois ver a água minando clarinha de novo". E é dessa água limpa que existe atrás do barro que são feitos os textos deste livro.

FLUIR POÉTICO — Ao contrário dos dois primeiros, em "Solte os Cachor-

ros" ela organizou os textos em forma de prosa. Uma prosa ritmada que se às vezes é quase ficção — como na segunda parte, "Sem Enfeite Nenhum" —, mais frequentemente é puro fluir poético. Que pode lembrar o Mário Quintana do "Caderno H" ou certas anotações de Clarice Lispector, naquele "Fundo de Gaveta" de "A Legião Estrangeira". Não é à toa que Affonso Romano de Sant'Anna considera Adélia "a Clarice Lispector de nossa poesia". Em ambas, com efeito, a linguagem já veio pronta, individual, inconfundível, comprometida muito mais com a veracidade do que está sendo dito do que com obscuras e vazias (ou vazias?) ordenações estéticas. O que pode parecer discutível para quem acha que poesia é coisa de sala de estar, e não de cozinha, tanque ou pátio.

A impressão que a gente tem é que, ao invés de instalar-se numa aristocráti-

ca escrivantina para "caçar" a poesia (como ela diz), Adélia ronda pela casa de caderno em punho, observando "o ciscaquinho do pardal em cima do muro", "a horta de couve e outros pequenos luxos", remexendo nos porquês de "cada cicatriz de minha alma circuncidada", lembrando "a bela mancha horrível de quando eu tinha dez anos e saí apavorada: mãe, mãe, será o tomate azedo que eu comi demais?"

SUTIÃ GRENÁ — Invadem o livro as velhas obsessões de Adélia: os cachorros com fome no quintal, a paixão por Castro Alves ("Onde está Castro Alves que ia fundar comigo uma dinastia e morreu antes, de gula e pressa?"), as beatas de Divinópolis, cidade mineira onde ela vive, a presença (incômoda, para uns) constante de São Francisco de Assis e Deus. Mas de dona-de-casa católica Adélia se transforma, e é "de novo uma mulher com sutiã grená, polindo os dentes sem pressa e desenhando a boca em coração". É então que o erotismo explode. Isso acontece na terceira parte do livro, "Afresco". Vêm as declarações de amor para Américo ("... por você faço doce de leite, corto em pequenos losangos..."). Expedito, Antônio, Francisco ou José ("Teu paletó de veludo cobre teu braço peludo").

Em todos os delírios, místicos ou carnavais, sempre o mesmo gosto de feijão ou couve-flor. E vida crua, sem disfarces. Doce e violenta, sagrada e cotidiana, Adélia Prado vai construindo uma obra importante por si mesma e pela maneira como retrata um Brasil quase extinto. Se fala bobagens? Ela sabe: "A poesia existe ou é falácia, pruridos, psicologismos? Se assim for e eu descobrir, me epitafiem: desgraçada, fora da graça, bandida". Lendo-a, a sensação é de que a poesia existe.

CAIO FERNANDO ABREU

Os mais vendidos

Ficção

- 1 - Eu Confesso Tudo, J.M. Simmel (2-5)
- 2 - Os Três Ratos Cegos... Agatha Christie (3-5)
- 3 - Os Tolos Morrem Antes, Mario Puzo (1-16)
- 4 - O Fator Humano, Graham Greene (5-19)
- 5 - Tem Aquela do..., Chico Anísio (6-5)
- 6 - Negras Raízes, Alex Haley
- 7 - O Delta de Wenas, Anais Nin (4-5)
- 8 - O fim da Infância, Arthur C. Clarke (9-3)
- 9 - Em Câmara Lenta, Renato Tapajós
- 10 - Amanhã E Outro Dia, J.M. Simmel (8-24)

Não-ficção

- 1 - Memórias, general Olympio Mourão Filho (1-15)
- 2 - O Outro Lado do Poder, Hugo Abreu (2-4)
- 3 - Loucura Nuclear, Kurt Mirov (4-5)
- 4 - Brizola e o Trabalho, Moriz Banderia
- 5 - Diário de Puebla, Frei Betto (8-3)
- 6 - Beira-Mar, Pedro Nava (3-21)
- 7 - A História Me Absolverá, Fidel Castro (5-10)
- 8 - 113 Dias de Angústia, Carlos Chagas (7-9)
- 9 - Genocídio Americano - A Guerra do Paraguai, J. Chilverton
- 10 - Castelo Branco, John W. Foster Dulles (9-5)

Fonte: Livrarias Brasileira, Cultura, Siciliano Augusta, Siciliano D. José e Teixeira (SP); Entrelivros Leblon, Entrelivros Copacabana, Padilhe e Freitas Bastos (RJ); Ataleia (MG); Lima (RS); Ghignone (PR); Casa do Livro (DF); Civilização Brasileira/Barrá (BA); Editora do Nordeste (PE); Prensagem (CE). Os números entre parênteses indicam: a) a colocação do livro na semana anterior; b) há quantas semanas consecutivas o livro aparece na lista. Obs.: esta lista não inclui os livros vendidos em banca.

Imagem 3: página 112 da revista *Veja* de 23 de maio de 1979

Publicações retiradas das revistas originais. Disponível em:

http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/ é possível ter acesso, gratuitamente e de forma integral, a todas as edições da revista de 1968 a 2009. Acesso em dezembro de 2012.

5. As considerações de Flora Süssekind (1985): um romance “político-memorialista”

Ainda no mesmo ano foi publicada a primeira edição de *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, de Flora Süssekind. A estudiosa não faz considerações elogiosas ao romance, no tópico nomeado de “A literatura-verdade”, parte do segundo capítulo do livro, “Retratos & Egos”. Para Flora, obras como *Em câmara lenta* e *O que é isso, companheiro?* encaixam-se numa literatura “político-memorialista”, que, segundo ela, alcançam sucesso graças (1) às tentativas das gerações mais jovens de suprir as lacunas do próprio conhecimento histórico e (2) a uma tentativa de outro tipo de leitor de purgar as culpas suscitadas pelo alheamento ou apoio em relação ao golpe militar. *Em câmara lenta*, para Flora, tem pouca preocupação literária, abusa de uma “retórica emocionada” nas descrições de tortura, sobretudo na central, deliciando e satisfazendo, assim, um tipo de “leitor-vampiro”. Além disso, alonga em demasia a cena de tortura, o que acaba diluindo “qualquer efeito de choque que porventura pudesse causar” (SÜSSEKIND, 1985, p. 45). Termina apontando que, além do processo de heroicização da personagem, alguns recursos narrativos privilegiados por Tapajós, como o alongamento das descrições e o relato em ritmo lento, são evidentes, previsíveis. E que, desse modo, a “quase tortura”, a experiência do choque a que o leitor poderia ser submetido, não se realiza, assim como “transforma os protagonistas do romance em heróis de fácil identificação e o horror em exibição emocional, excesso descritivo-ornamental” (Ibid., p. 45). Tais críticas serão rebatidas por Renato Franco, em tese de 1992.

6. A tese de Renato Franco (1992): uma visão ampla⁸

Em 1992, Renato Franco discute o romance de Tapajós e de outras obras do período, como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira e *A festa*, de Ivan Ângelo na sua tese “Ficção e política no Brasil: os anos 70”. Franco pontua méritos do

⁸ Há também um artigo posterior sobre o assunto. Cf. FRANCO, Renato. Literatura e catástrofes no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 351-369.

romance, assim como também aponta fragilidades da obra. Porém, antes de acompanharmos as impressões de Franco, destacaremos as críticas feitas por Franco à leitura de Flora Süssekind, mostrada anteriormente. Ele inicia dizendo que os juízos da pesquisadora são equivocados e sua avaliação geral da obra é preconceituosa. Munida de alguns conceitos da moderna crítica literária, utilizados, para ele, de forma indiscriminada e quase mecânica, Süssekind critica a cena central do livro, na qual ressalta a *via crucis* da personagem. Franco destaca que a questão mais importante nesse ponto é a inegável existência da tortura no país, e que, sim, muitas pessoas – corajosas e generosas, como ele classifica –, foram vitimadas, morrendo bravamente. E a literatura, como pensamento social, não pode ignorar esse fato, ao contrário, deve pensar em meios e formas para abordar o tema. Como não há fórmulas, Tapajós enfrentou o desafio e elaborou literariamente os acontecimentos. Franco finaliza de forma veemente:

Flora Süssekind – para dizer pouco e com delicadeza – parece apegada em demasia a seus modelos críticos e isto a impede de entender a agitação nervosa e crispada dessa narração. Consequentemente, tanto é leviana e injusta para com os militantes da esquerda que perderam a vida no empenho revolucionário, como também pode – o que certamente não é o caso – parecer interessada demais em banir de nossa história episódios e fatos como os narrados pelo autor. Além disso, comete evidente indelicadeza para com o leitor que, movido ou pelo interesse de conhecer efetivamente a matéria oculta da existência social da época ou por buscar na leitura uma alternativa à prática política, consumiu avidamente o romance: Flora, injustamente, o chama de “leitor-vampiro”. Finalmente, em nome de uma literatura que ela denomina de “inteligente” – dos “chistes, parábolas e elipses” – pretende condenar (ou corrigir?) parte da produção ficcional dos anos 70. Postura, sem dúvida, autoritária e fartamente professoral: ela é incapaz de admitir a pluralidade de tendências em nossa prosa e não busca interpretar sua trajetória, suas contradições ou impasses (FRANCO, 1992, p. 60).

Conclui considerando que o livro de Flora é “preconceituoso, esquemático demais e, não raras vezes, completamente equivocado”. Renato Franco destaca vários aspectos da ficção de Tapajós, em especial a opção de uma “perspectiva cinematográfica”:

O romance de Renato Tapajós é dos mais importantes da década de 70. Como obra de caráter autobiográfico, ele não apresenta a mesma sabedoria, a experiência abrangente ou a capacidade de, ao falar da trajetória pessoal do narrador, traduzir a própria história da coletividade ou da sociedade, como parece lograr Pedro Nava. Entretanto, ele apresenta vários – e certamente decisivos – pontos de interesse não apenas ao leitor curioso por saber os detalhes implicados na trajetória da esquerda armada mas também por sua forma narrativa avançada, sinuosa – que exigiu grande elaboração; por seus procedimentos técnicos e por, sobretudo, reconstruir a memória de um passado que a sociedade teima em suprimir e, assim, investir a contrapelo contra a história oficial, e até mesmo, embora em menor escala, pela reflexão política ou sobre os dilemas da esquerda militarista (Ibid., p. 58).

Vamos nos ater aos aspectos menos interessantes que, para Franco, se devem à fragilidade da matéria política e histórica do romance ou a desequilíbrios formais. Como exemplo desse desequilíbrio, a despersonalização das personagens. Nenhuma delas – nem Marta, nem Sérgio, nem Fernando e até mesmo “Ela” – apresenta traços fortemente individuais, dando sempre um lugar de destaque ao grupo. Com isso, “reproduz os estereótipos mais gerais da esquerda do início dos anos 70, para quem o indivíduo não apresentava nenhum interesse e não possuía nenhum direito” (Ibid., p. 60). Porém, logo em seguida, Franco lembra-se da conjuntura histórica e política na qual o texto fora escrito: não se trata de uma falha do método narrativo e nem de incompetência do autor, mas, por questões de segurança, os militantes eram obrigados a abdicarem de suas reais identidades. É essa opção que me parece a mais formidável, principalmente quando lembramos as circunstâncias nas quais o romance foi escrito (prisão, em meio à ditadura militar, com pessoas “desaparecendo” a todo tempo). Em seguida, o estudioso atenta para o desleixo e a pouca elaboração da linguagem, muito apegada a expressões desgastadas do período. Mas os problemas mais graves surgem quando o narrador suspende o relato para refletir sobre os erros e impasses da estratégia política adotada. Franco diz que

não é difícil constatar a fragilidade de sua reflexão política que, no geral, é pouco avançada. Ao contrário, ela concentra-se na crítica ao militante das organizações revolucionárias; a sua incapacidade de promover e sustentar a guerrilha; à natureza amadora e romântica dessa empreitada – que constitui o cerne da narrativa paralela e secundária que narra o destino do venezuelano na selva amazônica e, sobretudo, o isolamento social da organização [...] Entretanto, o movimento geral da reflexão revela, aos poucos, que a crítica é frouxa e demasiadamente apressada: logo no início de seu curso ela já suspira por sólidas conclusões. Incapaz de prolongar-se, ávida por soluções felizes e tranquilizadoras, *ela não sacode, com braços vigorosos, o frágil andaime das esperanças revolucionárias*. Ao contrário, ela reforça os mitos da esquerda e evita o questionamento radical, de modo a concluir que tudo *se resolveria satisfatoriamente com simples alteração de rumos na prática política* [...] (Ibid., p. 62, grifo meu).

Franco destaca, assim, a fragilidade do romance de Tapajós. Parece-me demasiadamente rigoroso o juízo de Franco. O livro é o relato de alguém que estava no olho do furacão e que, ainda assim, da maneira que lhe foi possível, foi capaz de avaliar algumas posturas. Como cobrar de um romance, escrito na década de 1970 num presídio da ditadura militar, uma reflexão mais sustentável acerca do momento histórico se ainda hoje, passados 48 anos do golpe, a história desse período ainda se faz tão obscura, contestável e cheia de lacunas? O período ainda requer mais estudos. Há ações para que segredos militares, protegidos pelo Estado e por dirigentes e militantes do período,

sejam revelados e que partes dessa história venham à tona. Além disso, Renato Franco afirma que as esperanças revolucionárias não são sacudidas com “braços vigorosos”. Todo o livro é um balanço da postura dos militantes frente à ditadura militar, e um balanço não muito vantajoso para os grupos de guerrilha. O narrador reflete acerca dos erros dos grupos, do que poderia ter sido feito e da urgente e real necessidade de mudanças por parte de outros militantes. Para ele, e para tantos outros, não era possível parar, desistir (por questões que desenvolverei mais à frente e que estão estreitamente relacionadas à ética da literatura de testemunho), mas o narrador indica aos demais a necessidade urgente de mudança. Não acredito também que essa alteração de rumos fosse simples e que nem todas as coisas fossem resolvidas com isso. Essas reflexões de Franco causam um tipo de mal-estar, velho conhecido dos estudos que perpassam esse período da história via luta armada. Luiz Maklouf Carvalho, na “Introdução” de seu livro *Mulheres que foram à luta armada*, comenta esse sentimento de forma muito lúcida:

A luta armada não foi brincadeira de aventureiros românticos ou exercício de intransigência e autoritarismo da esquerda – como certas “teses” modernas parecem achar, quase a pedir perdão. Houve tudo isto, é verdade, mas o que tivemos, a rigor, foi um momento duríssimo de enfrentamento com o Estado militarizado, o mais radical de nossa história moderna. Os números disponíveis, ainda precários, falam por si. Os crimes do Estado contra a esquerda resultaram em 352 mortos, 152 desaparecidos, 2 mil torturados, 4.500 pessoas privadas de direitos civis, 10 mil exilados, 50 mil detidos nos primeiros meses pós-golpes, 2.828 sentenciados à prisão pela Justiça Militar, tudo isso sem contar a violência contra os sindicatos, a imprensa, as entidades estudantis e a sociedade civil (CARVALHO, 1998, p. 19).

É bom que sempre recordemos desses números, falemos das vítimas, da importância dessas pessoas que hoje ainda são completamente desconhecidas da maioria dos brasileiros, para que tudo o que aconteceu no Brasil durante a ditadura militar não seja esquecido e nem que, muito menos, pensemos nele somente como um período triste da História, superado, afastado. Sabemos que tudo ainda precisa ser esclarecido, que famílias precisam e merecem justificativas, explicações e tudo mais que seja dever do Estado. Muito menos ainda que presumamos que a tortura, a morte e a repressão não estejam mais presentes nos governos ditos democráticos. Basta vermos o que acontece em delegacias, no trânsito, no campo, ou em práticas multifacetadas e microfísicas da violência (na escola, na família, sobre “grupos minoritários” etc.). É bom que saibamos que essas práticas tão dolorosas ainda atormentam a todos, mesmo sem um Estado autoritário, um de seus pilares.

7. As considerações de Regina Dalcastagnè (1996): contra o sorriso dos canalhas

Lançado em 1996, *O espaço da dor*, da professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè, é um importante trabalho acerca da produção literária produzida durante um dos períodos mais sombrios e violentos que o Brasil experimentou. No primeiro capítulo do livro Dalcastagnè faz pontuações muito precisas e que merecem ser revisitadas. Intitulado “O sorriso dos canalhas”, a autora começa falando do “sorriso” que estampa os rostos deles, isto é, dos torturadores, dos que trabalharam na manutenção de um estado autoritário. Esse sorriso é para contrastar com o nosso esquecimento. Sorriem diante da perplexidade daqueles poucos que ainda recordam e dos que ainda sofrem. Celebram a nossa indiferença, nossa curta memória. Segundo Dalcastagnè, se ainda não podemos fazer nada a respeito disso, temos a obrigação de ao menos não esquecer. Lembra que em 21 anos foram tantos os torturados, tantos os que sofreram que faltaria espaço para refugiar tanta dor. A memória é demasiadamente instável para acolher tamanhos horrores e por isso talvez os homens tenham inventado a arte. Picasso eternizou o grito de pavor de uma cidade em *Guernica*. Assim também os escritores no Brasil ocuparam essa posição de suma importância. E, segundo a estudiosa, foi nos romances que essa manifestação se mostrou com maior intensidade. Devido a esse fato, a escolha dela pelos romances. Nove romances foram agrupados em três blocos: no primeiro, *A festa*, de Ivan Ângelo, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado; no segundo, encontram-se *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, e *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; no terceiro, *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, *A voz submersa*, de Salim Miguel, e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Observando os romances escolhidos pela estudiosa, minhas lacunas enquanto leitora de obras desse período tornam-se ainda mais latentes. Talvez poucos leitores brasileiros conheçam, ao menos, metade das obras. Regina Dalcastagnè tem razão: eles continuam rindo de nós.

Mais à frente, refletindo acerca do diálogo antigo e duradouro entre literatura e história, ressalta que essa relação pode se dar das mais variadas formas, mas que só pode ser concretizado por meio de obras verdadeiramente artísticas, que perdurem pelo passar do tempo mantendo sempre diferentes níveis de leitura. Com isso, destaca que

toda uma longa lista de livros que almejam ser romances e documentos de um período muitas vezes não atingem nem uma coisa nem outra. Tais livros devem ser analisados, de acordo com a crítica, não de forma exclusivamente literária, mas sim considerando uma perspectiva sociológica, como frutos de uma experiência de opressão e censura. Dessa forma, livros como *Em câmara lenta* podem e devem ser analisados. Para ela, “os melhores romances sobre o período são justamente aqueles que conseguem transitar com competência e elegância da história à ficção” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 48). Em nota de rodapé, acrescenta que diversas obras publicadas a partir da “abertura” política trazem cenas minuciosas de torturas, com um intuito mais de denúncia do que de realizações literárias. Provavelmente, a cena final do romance de tortura do livro de Tapajós é uma das mais chocantes. Cita, ainda, outros romances com a mesma pretensão, como *Poranduba*, de Fernando Batinga, *A fuga*, de Reinaldo Guarany, e os contos de *Cadeia para os mortos*, de Rodolfo Konder.

8. O livro de Malcolm Silverman (2000): um “romance memorial”

Em 2000 é publicado o livro *Protesto e o novo romance brasileiro*, fruto da pesquisa do estadunidense Malcolm Silverman. Na “Apresentação” do livro constata que no campo das ciências sociais tem surgido considerável material acerca dos acontecimentos de 1964 e dos anos seguintes. Entretanto, destaca a pouca quantidade de livros que examinam de forma crítica o romance produzido nesse período. Silverman apresenta seu livro como um estudo sintético, de mais ampla abrangência, de romances e das técnicas narrativas empregadas para revelar, questionar, e contestar o que ocorreu em terras brasileiras pouco antes de 1964 até anos de 1980. Segundo o autor, o estudo inclui romances reconhecidos (a) pela qualidade estética e (b) também pelo valor documental. Para justificar a inclusão do segundo tipo de romance, recorre a Seymour Menton, crítico que observa a importância de trabalhos de arte menores para esclarecer características e movimentos nacionais e, independentemente de sua qualidade, ou até mesmo por sua falta, ajudam o estudo da história social do período a que se referem. Adverte que sua principal intenção com o estudo é apresentar “um amplo corte transversal, mais do que uma análise minuciosa e necessariamente limitada”

(SILVERMAN, 2000, p. 14). A obra é composta por nove capítulos, e em cada capítulo é discutida uma categoria de romance: jornalístico, memorial, da massificação, de costumes urbanos, intimista, regionalista-histórico, realista-político, da sátira política absurda e da sátira política surrealista. O livro de Renato Tapajós está situado no segundo capítulo, isto é, como “romance memorial”.

Silverman inicia o capítulo falando acerca da memória e de sua intrínseca relação com a prosa, afirmando que, por definição, o memorialismo é autobiográfico e, sendo assim, um espelho inseparável do próprio autor, de forma individual ou enquanto sociedade. Diz que a mistura de documentário e ego subjetivo chegou a novas alturas no Brasil com o fim da censura após 1978, que se evidenciou na produção tanto da direita quanto da esquerda política brasileira, que lançaram uma torrente de memórias da vida real, a qual ele nomeia de “literatura do eu”. Essas obras tratam de acontecimentos desencadeados pelo golpe de 64 que, curiosamente, o brasilianista chama de “Revolução de 1964”; em outras passagens, aparece a expressão “golpe”. Numa nota de rodapé, Malcolm Silverman esclarece que, apesar de os acontecimentos de 31 de março de 1964 poderem ser alinhados mais com a definição de um golpe militar, “Revolução”, termo próprio a que ele aproxima dos “vitoriosos”, será usado de modo intercambiável para refletir as ambiguidades semânticas e contradições que são parte do Brasil durante esse período. Numa passagem mais à frente, ao se referir a determinada passagem do romance *O dia de Ângelo*, de Frei Betto, na qual o romancista cita Vladimir Herzog e Rubens Paiva⁹, Silverman refere-se a ambos como “dois dos mais famosos mártires da “ditadura” (Ibid., p. 67). Revela que o memorialismo ficcionalizado é um híbrido mais literário, mais variado e predominante. Diz também que é mais difícil de definir exatamente quando os fatos acabam e começa a ficção, real e ficção se misturam dentro

⁹ Vladimir Herzog é um jornalista de 38 anos que, na época, ocupava o cargo de diretor de jornalismo da *TV Cultura* de São Paulo, que foi encontrado morto nas dependências do 2º Exército, em São Paulo, no dia 25 de outubro de 1975. No dia seguinte, o comando do Departamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), órgão de repressão do exército brasileiro, divulgou nota oficial informando que Herzog havia cometido suicídio na cela em que estava preso. A foto do jornalista na cela supostamente morto por enforcamento é uma das mais conhecidas do período. Rubens Paiva é um ex-deputado sequestrado e morto, sob tortura, em 1971 por integrantes da repressão militar brasileira. No final do ano de 2012, o governador do Rio Grande do Sul, Tarso Genro, entregou ao coordenador da Comissão Nacional da Verdade, Claudio Fonteles, os documentos que comprovam que o ex-deputado passou pelo Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), no Rio de Janeiro, durante o regime militar. Ele é um dos 183 desaparecidos políticos com o paradeiro a ser investigado.

da obra. Silverman lembra que desde o seu início o romance brasileiro, sobretudo o psicológico, tem uma tendência à inclusão de elementos autobiográficos. Machado de Assis, Lima Barreto e Raul Pompéia, conforme o autor, estão entre os primeiros e maiores praticantes. A variação desse fenômeno pós-64 desenvolveu-se em dois planos paralelos: da paródia surrealista não convencional até a autobiografia ficcionalizada mais identificável. Em Machado, por exemplo, iriam de *Memórias póstumas de Brás Cubas* a *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. Dando seguimento ao texto, Silverman diz que a popularidade, nos últimos 25 anos, dos livros de memórias e, ainda que em menor escala, dos romances memorialistas, pode ser atribuída às necessidades simbióticas e catárticas do leitor e do escritor. Segundo ele, o escritor, originário da mesma classe média que inicialmente apoiou o golpe militar, voltou-se para si mesmo em busca de uma expiação, enquanto seus descendentes, crescidos no Brasil pós-64, procuravam simplesmente familiarizar-se com os acontecimentos distantes para melhor entender dilemas que enfrentavam.

Em seguida, faz uma pequena reflexão acerca do depoimento quase factual e do testemunho. Destaco o trecho:

Em termos estéticos, esse memorialismo político é reconhecidamente um passo atrás, especialmente quando porta as “marcas” da tortura. Afinal de contas, sua meta declarada é expor, objetivamente, e em detalhes, casos de violência física e psicológica envolvendo órgãos de repressão do governo. Assim o fazendo, diminui necessariamente, ou até elimina, qualquer pretensão de atributos ficcionais. Entretanto, esses casos de “vampirização de experiências históricas” também aparecem. Documentário francamente de oposição, sem pretensões literárias, descreve a forma mais rudimentar de depoimento, praticado preponderantemente por ex-ativistas políticos ao mesmo tempo jovens e ficcionalmente inexperientes (SILVERMAN, 2010, p. 63).

Acrescenta ainda, numa nota de rodapé, que a maioria desses trabalhos tende a vir “sob as mesmas poucas rubricas familiares”: a Alfa-Omega, de São Paulo, e a Codecri, do Rio de Janeiro, sendo justamente a primeira editora a responsável pela publicação de *Em câmara lenta*. De antemão sabe-se que, para o crítico, a obra está no rol daquelas “sem pretensões literárias” e cuja meta é apenas expor objetivamente casos de violência física e psicológica envolvendo órgãos repressivos do governo. Ainda que esses textos se prestassem somente a isso, o que não corresponde à realidade, já seria de grande valia para a sociedade brasileira e ocupariam um lugar de destaque e relevância na nossa história. A presença da tortura não é fator determinante para que se tenha ficção. A

discussão engendra caminhos muito mais densos que passam por limites não tão claros e contornáveis como possa parecer¹⁰.

Então, inicia o percurso pelos romances memoriais começando com *Guerra é guerra, dizia o torturador*, de Indio Vargas, passando por *Tempo de ameaça*, de Rodolfo Konder, e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, até chegar ao romance de Renato Tapajós. Diz que as cenas excruciantes de tortura são explícitas, repetidas e prolongadas pelo estilo arrastado do autor, “a ponto de amortecer o choque inicial, se não a compaixão que provoca” (Ibid., p. 65). Diz que nessas cenas o autor usa tanto a primeira quanto a terceira pessoa, às vezes se distanciando do envolvimento pessoal, comum ao depoimento político convencional. Atenua que “uma maior atenção à técnica narrativa é aparente em dois depoimentos de estágio ‘intermediário’”, em que se consegue uma recriação aguda e incansável do sofrimento da ditadura. Quanto ao tema, segundo Silverman, prevalece o tom de impotência, de futilidade da luta armada, nascida da desilusão, e não do medo da tortura. Sintetiza afirmando que, à exceção do autobiográfico narrador-protagonista, os demais personagens são apresentados do ponto de vista coletivo, indistinguíveis exceto pela caracterização esquerda-direita que reduz a todos a uma alegoria do bem contra o mal.

9. O livro de Mário Augusto Medeiros da Silva (2008): ficção e guerrilha urbana

No prefácio da professora Maria Lygia Quartim de Moraes, conhecemos como se deu a aproximação de Mário Augusto M. da Silva ao tema discutido em seu livro *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. Em março de 1996, a professora organizou o seminário “A Revolução Possível: uma Homenagem aos Mortos e Desaparecidos Políticos”, que reuniu durante uma semana sobreviventes da resistência à ditadura militar brasileira. E uma feliz consequência foi o interesse de diversos estudantes em conhecer melhor aqueles outrora jovens que nos anos de 1960 e 1970 arriscaram muito pelo país. Foi a partir daí que Mário Augusto começou a participar do projeto “Documentos e memórias

¹⁰ Sobre o assunto, o livro *Crítica em tempos de violência*, de Jaime Ginzburg, é uma boa opção acerca do tema.

da repressão militar e da resistência política: Brasil 1964/1982”, financiado pelo CNPq, cujo principal objetivo era organizar e sistematizar os dados do Arquivo *Brasil: Nunca Mais*.

Assim, Mário Augusto avançou em seus estudos acerca da guerrilha urbana e de sua produção literária. O livro aqui já citado, *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*, é de grande relevância. A guerrilha urbana, assim como a própria ditadura militar, são temas que carecem de mais estudos, são momentos de nossa história ainda cinzentos e, nesse contexto, o trabalho de Mário Augusto é de especial mérito. Como ressalta Seligmann-Silva, o livro de Mário Augusto, ao lado de alguns outros, nada contra a forte corrente do esquecimento brasileiro.

Vale ressaltar o título do livro. O principal – *Os escritores da guerrilha urbana* – já aponta o assunto que será o cerne do livro. A guerrilha, mais ainda que a ditadura, é desconhecida por grande parte dos brasileiros e essa referência a ela atrai a atenção. E ainda traz um duplo sentido que cai muito bem. Primeiro, pode apontar para os escritores práticos da guerrilha, ou seja, ressoa nos participantes da guerrilha, aqueles que a elaboraram; por outro lado, são também eles os que escreveram, ficcionalizaram sobre esse momento da história brasileira, são, efetivamente, os escritores. No subtítulo, o termo “literatura de testemunho” dá ênfase à experiência desses militantes e a ficção como resultado dessa vivência. O *Dicionário Eletrônico Houaiss* traz para o termo “ambivalência” os seguintes significados que nos interessam aqui: “1- estado, condição ou caráter do que é ambivalente, do que apresenta dois componentes ou valores de sentidos opostos ou não. 2-Derivação: por extensão de sentido. Existência simultânea, e com a mesma intensidade, de dois sentimentos ou duas ideias com relação a uma mesma coisa e que se opõem mutuamente”. O termo aponta para o momento político no qual o livro se concentra, a coexistência da guerrilha e da ditadura e também para o momento transitório que a presença dos anos 1977 a 1984 confirmam: o declínio da ditadura e o começo da abertura política.

O estudo se realiza por meio de quatro obras escritas entre 1977 e 1984 – *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós (1977), *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (1978), *Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida*, de Alfredo Sirkis (1980), e *A Fuga*, de Reinaldo Guarany (1984) –, publicadas e/ou escritas dentro da ditadura e próximas da Anistia de 1979. A partir dessas obras procura-se entender as

representações e as atuações políticas uma década antes e pouco mais de meia década depois da Anistia. Os romances e relatos são memórias da esquerda brasileira que lutou contra o regime, e, conforme Márcio Seligmann-Silva na apresentação do livro, devem ser lidos “tanto como parte de um movimento de memória (de ‘balanço da vida’), dos autores, como também como um meio de retomar a oposição ao regime em outro nível – não mais o da luta armada, mas sim no campo simbólico do embate da política cultural” (SELIGMANN-SILVA apud SILVA, 2006, p. 19). Mário Augusto na “Introdução” pontua que seu trabalho almeja estudar, de forma simultânea, Sociologia da Memória Coletiva e Literatura. O autor traz, em anexo, documentos muito importantes, como o Relatório de Análise do romance *Em câmara lenta*, o parecer de Antonio Candido e muitas cartas enviadas ao governo pedindo a liberação do escritor Renato Tapajós.

10. O artigo de Markus Lasch (2010): o trauma como elemento narrativo

Markus Lasch, no artigo “*Em câmara lenta: representações do trauma no romance de Renato Tapajós*”, publicado em 2010, inicia com uma divisão da crítica do romance em três linhagens. A primeira se enquadra no que Flora Süssekind chamou de “literatura-verdade”, ou seja, a obra suscitaria um interesse antes sociológico que literário. Obras como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, e *A fuga*, de Reinaldo Guarany se oporiam aos melhores romances da época que, citando Dalcastagnè, são aqueles que conseguem transitar “com competência e elegância” da história à ficção. Dentre esses romances figuram *Reflexos do baile*, de Antônio Callado, *A festa*, de Ivan Ângelo, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. A segunda linhagem observa os aspectos estéticos do romance ligando-os aos aspectos éticos do romance. Nessa perspectiva está a leitura de Antonio Candido no parecer inserido no processo que se seguiu à prisão de Renato Tapajós pela publicação do livro. Se essa leitura do romance é, segundo o ensaísta, evidentemente interessada em livrar o escritor e militante da repressão, numa outra leitura presente no artigo “O papel do Brasil na nova narrativa”, o crítico aponta o livro como uma amostra honrosa de uma “geração da repressão”, atestando, como aponta Lasch, ao romance uma técnica ficcional avançada. Apontam-se como pertencentes a essa linhagem um artigo de Jaime Ginzburg e dois trabalhos de orientandos seus acerca

do narrador e do foco narrativo de *Em câmara lenta*¹¹. A terceira linhagem engloba aqueles trabalhos que olham para o texto com um interesse primordialmente sócio-político, e que acabam por opor o romance a um rol de obras da mesma época que seriam, supostamente, superiores à obra de Renato Tapajós. Ícone dessa linhagem, para Lasch, são os trabalhos de Renato Franco. Se, por um lado, o crítico defende a obra de Tapajós das críticas de Flora Süssekind, por outro lado observa desequilíbrios formais no livro e acaba por opor *Em câmara lenta* a outros romances ditos originais.

Lasch, em seguida, esclarece que argumentará “em prol do trauma causado por tortura e morte como centro gravitacional do livro: é aparentemente ao choque do corpo violado que se ligam a desorientação, o abalo das convicções políticas e o sacrifício final do herói-anti-herói militante” e que sua leitura do romance inscreve-se na segunda das linhagens críticas apresentadas (LASCH, 2010, p. 3). Conforme Lasch, o fio principal da narrativa é o desejo angustiado de um militante em conhecer detalhes acerca da morte de sua companheira. Paralela a essa história, há a história de instaurar uma guerrilha rural na Amazônia e, por outro lado, a saga da guerrilha urbana, protagonizada pelas personagens Marta, Fernando e Sérgio. Destaca a alternância do foco narrativo e o entrelaçamento de cenas como, num primeiro momento, dificuldades para a recepção do romance. Para além desses traços, o que torna o texto de ainda mais difícil apreensão é o grau de violência ali representada. Concordo plenamente com o crítico. Nós, leitores brasileiros, apesar de termos a violência enquanto elemento constitutivo da nossa sociedade, não conhecemos, com propriedade, a história dessa violência que nos cerca e nos constitui. A ditadura ainda é assunto polêmico, não discutido em todas as suas esferas na educação e na sociedade em geral. Sendo assim, um texto no formato do romance de Renato Tapajós incomoda, causa mal-estar, é repudiante, sobretudo para o tipo de leitor moldado às convicções do romântico Schelling, conforme aponta Jaime Ginzburg (2012) em seu ensaio.

Marcus Lasch apresenta uma reflexão envolvendo o foco narrativo do texto. Como ele mesmo lembra, é ponto pacífico que pessoa gramatical e foco narrativo não são a mesma coisa, e que, para ele, a perspectiva narrativa do romance está mais para

¹¹PINTO JR., Jayme Alberto da Costa. O narrador de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. In: *Literatura e Autoritarismo: Dossiê “Escritas da Violência”*. Universidade Federal de Santa Maria, 2008 e COSTA, Carlos Augusto. O foco narrativo do romance *Em câmara lenta*: o problema da alternância e suas relações com a violência histórica. In: *Literatura e Autoritarismo: Dossiê “Escritas da Violência II”*. Universidade Federal de Santa Maria, 2010.

um “ele” do que de um “eu”. Os esforços e efeitos de distanciamento e despersonalização que se operam no romance, como, por exemplo, na caracterização das personagens, ponto que o crítico lembra que Renato Franco classificou como um desequilíbrio formal, clamam na leitura pelo “real” e pelo autobiográfico. Segundo Lasch, cenas de tortura e morte da personagem militante precisam ser necessariamente autênticas e de alguma forma vivenciadas, porque, para ele, seria, no mínimo, de mau gosto inventar algo semelhante, perverso e até desumano. Adiante recorre a um acontecimento narrado por Maria Rita Kehl no prefácio da coletânea *O corpo torturado* para aproximar o ocorrido com Renato Tapajós e o romance *Em câmara lenta*. Lembra-se da passagem de *A citação privada*, em que Ricardo Piglia recorda a conhecida cena de 3 de janeiro de 1888, em Turim, na qual o filósofo Nietzsche chora, abraçado ao pescoço do animal depois de ver como o cocheiro maltratava o animal. Piglia também lembra que a cena é uma repetição literal de uma passagem em *Crime e castigo*, de Dostoiévski – parte 1, capítulo 5 –, em que Raskolnikov sonha com camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo. Segundo Lasch, “a identificação de Nietzsche com a dor do cavalo é em última instância efeito do poder da literatura, é efeito de uma memória falsa causada pela literatura” (Ibid., p. 7). A partir de um trecho de entrevista do escritor paraense, no qual ele comenta que cresceu rodeado por livros e que leu muita coisa durante sua infância e adolescência, Lasch acha conveniente aproximar o ocorrido com o filósofo alemão com o ocorrido ao escritor Renato Tapajós. Questiona se “não poderíamos imaginar a força da literatura, a (falsa) identificação, atuando também no pólo oposto ao da recepção, ou seja, no da produção? Neste sentido, o escritor, que também é leitor, seria secundado pela agora positivamente falsa memória justamente lá onde o trauma deixou a ferida na memória, impedindo a representação do evento traumático” (LASCH, 2010, p. 7). Próximo ao fim do texto, Lasch parte para um reflexão rápida acerca da pulsão de morte por meio de Sandor Ferenczi, discípulo de Freud.

Finaliza afirmando que os procedimentos misteriosos da literatura operam no livro, tornando real o que é ficcional e ficcional o que foi demasiadamente real. É a literatura que permitiu a representação daquilo que se nega à representação e também é a literatura que, ainda que por poucos momentos, nos move e comove.

11. A dissertação de Carlos Augusto Carneiro Costa (2011): violência e história

Destaco também a dissertação de mestrado de Carlos Augusto Carneiro Costa, “*Como um corte de navalha: Resistência e melancolia em Em câmara lenta, de Renato Tapajós*”, defendida em 2011 na Universidade de São Paulo (USP) sob orientação de Jaime Ginzburg. Trata-se de uma análise do romance de Renato Tapajós considerando o contexto social no qual se deu a constituição da obra. Especificamente pensou as relações entre o aspecto formal do romance e a violência e repressão da ditadura militar. Dividida a em três capítulos, no primeiro deles Costa trata das condições de produção do romance, assim como de sua recepção crítica. Partindo de uma entrevista realizada com Renato Tapajós em 2009, Costa destaca as opiniões do escritor sobre aspectos autobiográficos no romance, assim como as razões que o impulsionaram a escrevê-lo. Além disso, demonstra o engajamento político e artístico do escritor em relação ao autoritarismo brasileiro durante a ditadura militar. No capítulo seguinte, questões de ordem formal ganham mais espaço, já que concepções teóricas acerca do romance moderno servirão de base para as reflexões em torno do texto, desde as clássicas como as de Hegel, Schelling, Schlegel e Adorno até estudos mais recentes, como os do crítico Anatol Rosenfeld. Dentre as questões de ordem formal, destaque para as questões relacionadas ao tempo e ao espaço no romance de Tapajós. No terceiro e último capítulo, os estudos se voltam para o cruzamento entre categorias éticas, estéticas e formais que se misturam no romance. As categorias do *choque* e do *sublime* são tematizadas, a análise da cena de tortura da personagem principal e discussões referentes ao narrador do romance *Em câmara lenta* são abordadas nessa parte do estudo. O estudo é muito importante para o tipo de análise à qual me proponho e será, constantemente, lembrado ao longo da análise desenvolvida no segundo capítulo. Carneiro traz, no fim de seu texto, na íntegra, uma importante entrevista realizada com Renato Tapajós em 2009, com cerca de dezenove páginas.

12. O livro de Eloísa Aragão Maués (2012): história e repressão

Um trabalho já aqui muito reportado é o de Eloísa Aragão Maués, *Em câmara lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e*

narrativa literária. Originalmente apresentado como dissertação de mestrado, neste ano, 2012, foi lançado como livro premiado da Série: Produção Acadêmica Premiada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O texto é incontornável para quem deseja escrever sobre o romance de Renato Tapajós. No trabalho, no primeiro capítulo Eloísa apresenta as características gerais que explicam a importância da obra, partindo da inserção do escritor na luta armada, passando pela produção dos originais no cárcere, a edição, a publicação, a censura e os primeiros acontecimentos decorrentes do caso. No segundo capítulo, está em pauta a tentativa de compreensão do significado mais amplo da censura ao romance, passando pela formação da culpa contra o autor, nos principais elementos empregados pelo advogado Aldo Lins e Silva usados na defesa e no parecer de Antonio Candido lido por Lins e Silva no dia do julgamento. Dentro desse intuito, Maués trabalha muito com documentos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo sobre a prisão de Tapajós e a censura ao livro, reunidos no Arquivo Público do Estado de São Paulo. No terceiro e último capítulo, Maués apresenta um panorama da crítica do romance *Em câmara lenta* e características que, para ela, colocam o texto no rol do gênero da literatura de testemunho. O texto é rico e apresenta muitas referências para o leitor que desejar conhecer mais sobre o assunto. Assim como a dissertação de Carlos Augusto Carneiro, o texto reaparecerá durante o segundo capítulo deste trabalho.

13. O artigo de Jaime Ginzburg (2012): violência, tortura, representação

Publicado em 2003 numa versão na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, posteriormente parte do livro *O corpo torturado*, organizado por Ivete Keil e Marcia Tiburi, o artigo “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós” – presente também em *Crítica em tempos de violência*, 2012, de Jaime Ginzburg – é de extrema importância para ratificar o valor do romance para os estudos que envolvem violência e testemunho. Ginzburg inicia com uma reflexão estética tendo como referência Friedrich Schelling, no livro *As Relações entre as Artes Figurativas e a Natureza*, para quem as obras de arte possuem um papel importante na afirmação de valores positivos. Conforme o livro, o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, o certo e o

errado são encontrados na experiência humana. Para Schelling, as obras devem retratar a capacidade de os valores positivos prevalecerem sobre os negativos. A partir desse ponto de vista, Ginzburg refletirá sobre questões fundamentais da literatura do século XX. Conforme aponta o professor, Eric Hobsbawm caracterizou o século XX como era dos extremos, referindo-se à sucessão de episódios violentos e traumáticos ocorridos. O crítico lembra ainda do pensador alemão Theodor Adorno que se dedicou, em textos como “A Educação após Auschwitz” e *Minima Moralia*, a refletir como devem ser repensadas as categorias da tradição para o entendimento da experiência humana a partir de eventos traumáticos como os massacres do século XX. Entretanto, os acontecimentos do século XX põem em xeque o fundamento primeiro da posição de Schelling, a fruição do belo, a possibilidade de que os elementos negativos da experiência humana sejam ocultados, minimizados.

Márcio Seligmann-Silva em *História, memória, literatura* mostrou a importância da noção de *abjeto* para se compreender a produção cultural contemporânea. Oposto à concepção do *sublime*, que pode ser entendida como a ultrapassagem de um limite, um confronto com objetos cuja grandeza não pode ser assimilada de imediato pelos sentidos, o abjeto manifesta uma “forma primária de recalque originário, uma fronteira anterior à constituição do Eu, um não sentido opressor” (GINZBURG, 2012, p. 457). O sublime reporta-se ao inominável e o sem limite no campo espiritual, o abjeto remete ao corpo, sendo o cadáver a forma privilegiada do abjeto. Após a Segunda Guerra Mundial teria se fortalecido uma “cultura do abjeto”, na qual as artes procuram atingir esse campo por meio, por exemplo, da imagem do corpo exposto ao trauma. Ginzburg manifesta que uma das questões mais difíceis na literatura brasileira refere-se a obras em que são encontradas manifestações que podem ser consideradas exemplos da “cultura do abjeto”. Lembra ainda que, se seguíssemos a tradição de Schelling, nossos interesses estariam voltados para textos como a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, em que há tão-somente a idealização de elementos locais positivos escolhidos para representar o Brasil, com ausência completa de problemas sociais ou conflitos humanos. Ainda no século XX, o crítico recorda que obras que dão continuidade a esse estilo podem ser encontradas. Esclarece que a atenção se volta para obras que, ao invés de idealizarem o Brasil, levam o leitor a encarar os fundamentos da experiência humana, em que o inominável e o sem limite não nos elevam. Tendo como premissa esse traço teórico, lembra que um dos

períodos mais difíceis para a sociedade brasileira no século XX foi a ditadura militar, em que uma política extremamente autoritária controlou a produção cultural, forçando os autores a buscarem meios diferentes para refletirem sobre a violência. Ginzburg elabora reflexões acerca da tortura a partir de textos de Frederico Allodi, de Maren e Marcelo Viñar e de Hélio Pellegrino. A tortura é a imposição de dor, violência no corpo alheio. Sendo assim, Ginzburg lembra como mudaram as políticas em relação ao corpo. Pautando-se no trabalho do historiador Giovanni Berlinguer, lembra que, no século XIX, havia um mercado de corpos dentro do sistema da escravidão, já que corpos de escravos eram comumente submetidos à violência e à mutilação. Na contemporaneidade, as relações entre corpo, política e mercado ganharam outras especificidades, porém permanece a definição sobre quem tem o poder de dominar, explorar o corpo do outro e por que tem esse poder.

Prosseguindo a reflexão em torno de obras literárias brasileiras em que a tortura esteja presente, Ginzburg pontua a dificuldade conceitual de lidar com esses textos. Adverte o leitor que, acostumado a considerar a “Canção do Exílio” como obra-prima da literatura brasileira, será necessária uma mudança de paradigmas para que se entenda e aceite a importância daquele tipo de texto. Essa colocação é, sem dúvida, indispensável. Habitados ao belo, à fruição, muitos leitores repelem textos nos quais problemas sociais, conflitos, feridas e tempos sombrios de nossa história são levados à cena, justamente por se filiarem unicamente à concepção de Schelling, na qual o belo, o valor positivo, deve ser afirmativo e preponderante. Esquecem-se das tragédias vivenciadas, das dores e dos traumas ainda não superados. Ginzburg prossegue recorrendo à produção de Theodor Adorno, na *Teoria Estética*, apontando para o que o pensador alemão chama de tensão interna, “presente em obras de arte e propõe que essa tensão ‘é significativa na relação com a tensão externa’”. Assim, os problemas estéticos estariam ligados a problemas referentes ao contexto de produção. Como mostra Ginzburg, é estabelecido um fundamento histórico e concreto, não idealista, na sustentação dos conceitos.

Pensando como estabelecer critérios de valor estético e de definição do belo em tempos de guerra, como foi o século XX, Ginzburg procura problematizar essas questões por meio da frase emblemática de Adorno presente em “Crítica Cultural e Sociedade”: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”. Segundo Ginzburg, a frase refere-se ao estatuto da produção poética em um contexto que não

abarca mais condições viáveis para o estado contemplativo. Não é possível uma produção estritamente nos moldes líricos da tradição. Muito mudou e não dá para assistir a tudo numa postura passiva, pautada somente numa produção egocêntrica.

Na era dos extremos, há necessidade de um estado permanente alerta, em que as condições de integração no relacionamento social foram abaladas e, em muitos casos, aniquiladas pela guerra, pela mercantilização e pelo aumento das intervenções violentas dos Estados na vida social. Permitir-se a contemplação passiva após Auschwitz significa, em certa medida, naturalizar o horror vivido, esquecê-lo ou trivializá-lo. A banalização dos atos desumanos praticados nos campos de concentração, associada à política do esquecimento exercida em diversos segmentos da educação e da produção cultural, é a legitimação necessária para que eles se repitam constantemente (Ibid., p. 460).

De acordo com Jaime Ginzburg, é possível perceber, em autores brasileiros, a presença constante de imagens de violência, agressões, opressões, preconceitos e violação de direitos humanos e da ética, sobretudo na literatura do século XX, que é fértil nesse campo e cujos resultados tiveram qualidades diferenciadas. *Grande Sertão: veredas*, por exemplo, é citado como uma obra que, por atingir um nível profundamente enraizado da experiência brasileira, traz representações marcadas por ambivalências, paradoxos, estruturas dualistas que não forjam uma síntese harmoniosa. Partindo do pressuposto de que o período da ditadura militar como um momento de grande “tensão externa”, aponta o livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, escrito em 1977, como um caso que merece atenção. Na obra, segundo Ginzburg, a violência não é apenas um tema, mas um fundamento de constituição, isto é, se não houvesse um grau intenso de conflito dentro das condições de produção, certamente o romance não receberia a construção formal que recebeu. A seguir, o crítico transcreve um fragmento do final do romance, que foi ressaltado por Regina Dalcastagnè como chocante. Trata-se do trecho no qual se revela, em detalhes, a morte da personagem militante principal. Então, o crítico parte para uma análise de fôlego dessa cena de tortura do texto, cena à qual retornaremos.

Jaime Ginzburg aponta “elementos inquietantes” do romance. A escolha formal de Renato Tapajós por um fluxo narrativo sem segmentação de parágrafos e o fato de os personagens não serem nomeados criam uma dificuldade de percepção, aumentadas com as lacunas em relação à passagem temporal. Entendendo que na sociedade brasileira a violência tem papel constitutivo e que essa sociedade viveu traumas constitutivos ainda não superados – vide o processo de colonização com os indígenas e a escravidão dos negros como exemplos mais expressivos –, o texto de Renato Tapajós

traz tensões internas que podem ser articuladas com tensões externas, com elementos do contexto. Ainda, conforme o crítico, o romance cumpre um papel estético e político. “Ele elabora uma representação dos conflitos sociais, sondados até o grau extremo e inominável da conversão do sujeito em não eu, do humano em cadáver” (Ibid., p. 471). Nessa representação, estão indicadas as condições de vida de uma sociedade num tempo extremo, em que sobretudo o corpo era o destino da opressão.

14. O artigo de Carlos Augusto Carneiro Costa (2012): perspectivas do Realismo em Lukács e Adorno

“Realismo em Adorno e Lukács: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós”, artigo de 2012 do professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Pará (UFPA), é dividido em duas partes: na primeira – “Lukács e Adorno: critérios de valoração estética” – Costa se propõe a uma crítica negativa dos critérios e objetivos relacionados à representação da realidade proposta por Lukács a partir da teoria adorniana; na segunda parte – “Um estudo de caso: o romance *Em câmara lenta*” – aproxima teorias do romance moderno a características da obra de Renato Tapajós.

Os artigos que servem de base para o cotejo são “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, de Lukács, e “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Adorno, o primeiro de 1945 e o outro de 1954. Costa inicia pontuando que Lukács em seu ensaio discute as concepções marxistas em torno da estética da arte, contendo-se em teorizações sobre estética literária e suas relações com o materialismo histórico. O pensamento do autor, segundo Costa, é direcionado à convicção de que grandes obras artísticas devem ser assentadas por essa doutrina (do materialismo histórico). A arte não deve se constituir como uma instância autônoma, sem nenhuma relação com a realidade exterior. Costa diz que, para Lukács, a literatura tem função coesa com a política. Uma grande obra deve ser capaz de fazer cair máscaras sociais, já que a sociedade funciona por meio de uma estrutura de máscaras. Ao narrar, a obra de arte precisa revelar as contradições da sociedade e assim pôr em evidência os processos aniquiladores do capitalismo. A construção de personagens por meio de *tipos* seria o procedimento formal mais adequado.

Lukács quer que a literatura sirva como meio de revelação do verdadeiro mundo que se esconde atrás de cortinas criadas pelo capitalismo. Na obra deve acontecer um processo de conscientização do homem sobre a

vulgaridade dos objetos reificantes, como o dinheiro, de modo a fazer com que, da relação desses objetos com o indivíduo, sejam explicitados os valores positivos do homem. Para isso, as personagens de uma obra devem ser dotadas de posicionamento político contrário à opressão provocada pelo sistema capitalista. Essa caracterização permitiria ao leitor a contemplação do homem em sua *essência e totalidade* (COSTA, 2012, p. 20, grifos do autor).

Segundo Costa, Lukács defende que é preciso entender a obra literária como um reflexo da realidade. Sendo assim, ao refletir a realidade, a obra despertaria no leitor uma posição libertária. O papel dos intelectuais seria o de escrever textos que permitam ao proletariado alcançar essa consciência. Quando ele entender que é oprimido, vai tomar o poder por meio de um processo revolucionário. Desse modo, para Lukács a principal função da arte é contribuir para a transformação da consciência do indivíduo, que possibilitará uma mudança no rumo dos processos históricos, na aniquilação da sociedade capitalista. À arte caberia essa função indispensável.

Já Adorno no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” nega a possibilidade de representação total da realidade. Para ele, o ato de narrar se concretiza pela apreensão precária e insuficiente dos conflitos sociais. Ainda que o romance exija a narração, não se pode mais narrar. Pelo menos não como a crença iluminista supunha, na ideia de perfeição e totalidade humanas, na crença de que a razão permitiria a superação de conflitos sociais. Para Adorno, como pontua Costa, com a experiência histórica, sobretudo da primeira metade do século XX, narrar objetivamente diante da catástrofe é um ato de agressão e indiferença ao processo histórico. Diferentemente de Lukács, Adorno “entende que a representação realista em literatura [como um procedimento] que mascara os conflitos sociais, em vez de promover tomada de consciência em relação a eles” (Ibid., 2012, p. 22). Costa diz que para Lukács a clareza da representação é um critério de qualidade inerente a uma grande obra literária, enquanto para Adorno, dentro de seus critérios de valoração estética, não há como uma obra ser compreendida de modo claro e objetivo. A complexidade da elaboração formal e a ausência de síntese de conflitos são barreiras para uma compreensão imediata e uma leitura direta. Adorno defende a ideia de que um dos elementos fundamentais do romance moderno consiste na diminuição ou na anulação da distância estética, o que torna o processo de compreensão do romance ainda mais complicado. O olhar do narrador não é mais pleno e total e nem é mais possível uma contemplação prazerosa do romance. A representação clara, total e fidedigna da realidade, em sua essência, não é concebível, como defende Lukács. Adorno considera a fragmentação como categoria

essencial do romance moderno. Para o filósofo “a obra literária deve ser constituída por meio de antagonismos formais, os quais revelam a precariedade dos conflitos sociais” (Ibid., 2012, p. 24). Jaime Ginzburg, citado por Costa, diz que no pensamento adorniano não há possibilidade de superação de conflitos entre forças em oposição. Em obras literárias produzidas à luz desses fundamentos, os impasses sociais não se resolvem, as relações sociais entre indivíduo e sociedade são conflituosas e a realidade é percebida como negativa dentro do processo histórico.

Para resumir as ideias cotejadas durante essa primeira parte do artigo, Costa diz que,

Enquanto em Lukács o objetivo da obra literária tenciona representar os conflitos sociais de maneira fiel ao real, de modo a pôr em evidência as qualidades essenciais do homem, tornando-o capaz de superar sua condição de opressão, em Adorno verificamos a negação de todas essas possibilidades. O romance deve contemplar, em sua composição formal, os impasses e contradições da sociedade, sem um fim conciliador ou revolucionário, mas revelador do horror em sua forma mais aniquiladora (Ibid., p. 25).

Os critérios de valoração estética defendidos por Lukács serviram e influenciaram certamente escritores do século XVIII e do início do século XIX. No mundo pós-catástrofes eles parecem desalinhados, desajustados porque pressupõem uma realidade que não existe mais. A realidade histórica está danificada. Como lembra Costa, o sujeito do Iluminismo cedeu lugar a um indivíduo dividido, limitado e arrebatado pelo horror. Auschwitz é um horror que deve se tornar consciente para o indivíduo. E a literatura, como produção cultural e campo de reflexão crítica, é uma das responsáveis para que esse processo de conscientização ocorra. Ainda que, como revela Costa, de forma anacrônica, muito do que se tem produzido após Auschwitz em termos literários possa ser facilmente articulado ao pensamento de Lukács.

Na segunda parte do artigo, em que o romance de Renato Tapajós é contemplado, Costa faz uma síntese da produção e publicação do texto, passando pela prisão do escritor, pela morte de sua então cunhada e pela publicação do romance. Diz que o livro apresenta importante reflexão e autocrítica sobre a luta armada contra a ditadura militar, em seguida resume os enredos da narrativa.

Uma das primeiras abordagens em relação ao romance toca nos procedimentos de composição da obra literária e nos efeitos causados por esses procedimentos no leitor. Costa, citando Walter Benjamin, diz que a linguagem fragmentada pode

contribuir para um processo de melhor apreensão da história narrada. O leitor é levado a concentrar maior atenção diante de fragmentos narrativos, do que diante de uma história linear e totalmente conexa em relação à apresentação formal. O romance de Tapajós é constituído por fragmentos. O leitor precisa manter a atenção sobre os diversos fatos narrados simultaneamente. Essa tarefa, por si só já complicada, é atenuada diante da experiência do choque relatada na romance e que chega ao leitor. Sendo assim, conclui Costa que a leitura de *Em câmara lenta* provoca perplexidade, e que essa sensação é resultado de uma extraordinária elaboração estética. Acrescenta dizendo que a parataxe tem profunda ligação com esse aspecto de fragmentação do romance moderno. Segundo Costa, a parataxe

é um procedimento que parte da dissociação sintática da frase, produzindo uma imagem residual da linguagem. Na concepção de Adorno, a parataxe corresponde a uma desordem artisticamente elaborada na estrutura sintática de uma frase, de modo a deslegitimar a 'hierarquia lógica da sintaxe subordinativa'. A parataxe é contrária ao processo de síntese dos versos (ou frases) em uma poesia (ou romance). Implica eliminação de elementos com função de conexão entre um período e outro, e permite transição alinhada entre um enunciado e outro. Também implica inversão dos períodos, sendo que sua colocação lógica deve ser evitada no texto poético (ou narrativo). A dissociação constitutiva da linguagem é a principal característica da parataxe (Ibid., p. 30).

Considerando cada fragmento do romance como um conjunto de períodos conectados entre si, mas desordenados em conjunto no movimento fragmentário e descontínuo da história narrada, Costa conclui que o romance é todo constituído pelo processo paratático. A ausência de conexão entre as frases aponta para a presença da parataxe. Sob o ponto de vista psíquico, a parataxe pode ser aproximada com um processo de desordem e perturbação mental do narrador. Cabe, assim, ao leitor executar intuitivamente a tarefa de decifração e articulação coesa das ideias.

Conforme Costa, o romance moderno traz em seu seio o esvaziamento do homem em relação à sua capacidade de dominar suas forças, seu alheamento em face de sua condição de sujeito e da sua criação. Como perdeu importância no processo de dominação da sua própria realidade, o homem moderno é despersonalizado, não possui nome nem identidade, como observa Anatol Rosenfeld em relação a personagens kafkianos, cujos nomes são abreviados, uma alusão à fragmentação do sujeito. Costa comenta a desidentificação das personagens Ele e Ela que “sinaliza a dificuldade de reconhecimento de si e do outro diante da situação de extrema opressão” (Ibid., p. 31).

A abolição do narrador onisciente é outra observação feita por Costa em relação ao romance de Tapajós. Principal responsável em conduzir os acontecimentos na narrativa, o narrador moderno não pode mais garantir a linearidade dos fatos. Sua visão é fragmentada, portanto, a ordem do mundo narrado por ele também se fragmenta. Com isso, sua autoridade é relativizada. O narrador de *Em câmara lenta*, para Costa, se configura pelo fracasso da onisciência. O narrador, assim como a história, é fragmentado, descentrado. O atrofiamento de sua visão e o reconhecimento de sua fragilidade conferem ao romance a única possibilidade de expressão, que se dá por meio da fragmentação. Essa situação pode ser associada ao que Adorno pontua como uma das características do romance moderno, que corresponde à eliminação da *distância estética*, que foi discutido pelo ensaísta na primeira parte do artigo. Costa diz que o movimento do olhar do leitor é semelhante ao que ocorre com a câmera do cinema: ora o leitor é deixado de fora, ora guiado até o palco, bastidores. Nesse sentido, o crítico acredita que a experiência vivenciada por um leitor de *Em câmara lenta* possa ser comparável à experiência de um leitor kafkiano. Adorno diz que por meio de choques Kafka destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida.

Contraopondo-se a uma análise que considera a cena de tortura final como produtora de efeito catártico no leitor, Costa afirma que, diante da realidade apresentada na cena e no romance como um todo, não admite outra coisa senão a produção de choque. O procedimento empregado na construção das imagens de tortura não purifica a alma do leitor por meio de sua identificação com a vítima, e sim apresenta o mal como uma ameaça constante e susceptível de repetição. Produz tensão, condição própria de uma realidade histórica marcada pela negatividade.

15. O artigo de Lucas dos Passos (2012): configurações ficcionais do romance

Na edição de setembro de 2012 da revista *Literatura e autoritarismo* – forças de opressão e estratégias de resistência na cultura contemporânea, foi publicado o artigo de Lucas dos Passos, “A realidade do trauma: configurações ficcionais no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós”. O texto se inicia situando o romance de Renato Tapajós e alguns outros como obras que se debruçaram em torno da ditadura militar experimentada pelo Brasil. O romance ocupa lugar singular nesse contexto, já que não se trata de um relato autobiográfico como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando

Gabeira, e muito menos de uma narrativa que remeta ao período histórico de forma alegórica. Apresenta-se, conforme Passos, como uma elaboração literária de alguém que esteve muito familiarizado com os acontecimentos da época. E é justamente essa característica – a aproximação e o afastamento da figura autoral observada ao longo do romance – do texto que permitirá a análise proposta por ele: uma espécie de interseção entre a literatura de testemunho e os estudos relativos à autoficção.

O impasse comum a textos de teor testemunhal é a dificuldade de representar a situação traumática, uma vez que as feridas continuam abertas, apesar de, às vezes, não mais sangrarem. A dor da vivência é latente e está sempre voltando. *Em câmara lenta* é uma tentativa de ficcionalização que tem por base um acontecimento de violência traumática, tentativa que se apresenta como fragmentada, melancólica e com flashes repetidos do momento em que a personagem militante é torturada.

Passos diz que várias questões acerca da literatura de testemunho precisam ser colocadas sob suspeita. Enquanto há uma potência de apresentação do evento traumático, segundo ele, também se encontram diversas estratégias retóricas de construção que não devem ser ignoradas, até mesmo em obras de relatos, como *É isto um homem?* e *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi. Para problematizar essas questões, os estudos da crítica Beatriz Sarlo serão objeto de reflexão. Em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, a estudiosa problematiza a transformação do testemunho em um ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado. Passos lembra que o *status* de fidelidade do qual goza a escrita testemunhal é constantemente posto em xeque pelos próprios textos, uma vez que a angústia e o esforço para rememorar e formular os acontecimentos são constantes. A respeito desse lugar – o da Verdade – que muitos querem impor à literatura de testemunho, lembro que o discurso dela é de verdade, sim, mas a verdade que a História quase sempre refutou, é a verdade de quem viveu o horror. Não é o único recurso de reconstituição do passado, e nem se pretende ser, mas é a versão que por muito tempo ninguém se propôs a ouvir, e a versão daqueles que, saindo como perdedores, esquecemos ou dos quais falamos vagamente. No contexto brasileiro, é o discurso de pessoas que enfrentaram o regime ditatorial em busca de dias menos sombrios. De gente cujas famílias nunca souberam o que aconteceu.

Passos destaca alguns aspectos que deixam nítida a conexão existente entre o romance e a autoficção – “a ficcionalização confessa de uma experiência vivida; a não

coincidência completa entre o autor e o narrador anônimo; a fragmentação do sujeito e da narrativa propiciada, entre outras coisas, pela sombra aterradora do trauma; a busca por soluções estéticas para os impasses da apresentação do testemunho” – mas, em particular, dois, segundo ele, ajudam a iluminar o jogo: no início, a omissão de informações que teriam influenciado diretamente a escrita do romance e uma passagem, mais no fim, que traz uma voz narrativa cambiante.

Finaliza recordando que o texto de Renato Tapajós sustenta tanto uma leitura em volta dos textos acerca do teor testemunhal, quanto um leitura pautada nos estudos de autoficção e que *Em câmara lenta*, lembrando uma das imagens de Walter Benjamin na qual afirma que aquele que se debruça sobre o passado soterrado dever agir como um homem que escava, é lugar privilegiado de uma memória que não quer se perder. Nesse processo, importam todas as camadas da escavação.

CAPÍTULO II

Literatura e testemunho: horizontes e rasuras

Crescem os estudos dedicados a uma nova face da literatura surgida durante o século XX: o testemunho. Tendo como marco histórico o pós-guerra, com o evento-limite do Holocausto, o testemunho desperta cada vez mais interesse da crítica. No Brasil, o evento que poderia ser comparado ao Holocausto, resguardando as evidentes proporções e diferenças, é o período no qual os militares estiveram no poder, os vinte e um anos sobre os quais recai o trauma de uma geração reprimida, torturada e “desaparecida”. É bom lembrar que o conceito de testemunho pode, com cautela, retroagir a períodos anteriores aos marcos já citados (Holocausto e ditaduras militares), podendo, assim, englobar eventos trágicos de nossa história, como o massacre contra indígenas e a escravidão imposta aos negros. Também as injustiças do nosso século podem servir de mote para a literatura de testemunho: a violência contra as mulheres, os negros, os índios, os homossexuais, os deficientes, os velhos, as crianças, os miseráveis, os sem-teto, os analfabetos etc. Como não há testemunho sem o que testemunhar, as injustiças, mortes e segregações de todas as ordens ainda perpassam, marcam os nossos dias e imprimem feridas na sociedade. O aumento de textos dessa ordem, que tratam de vivências ligadas a eventos traumáticos, faz com que a literatura, enquanto teoria e área de conhecimento, se volte para estudar melhor esses escritos que, de antemão, já mexem e problematizam o conceito de literário, bem como a relação entre literatura, vida e realidade. Sendo assim, neste capítulo as interseções entre literatura e testemunho serão discutidas, apontando algumas particularidades do testemunho enquanto literatura. Para começar, o elemento primordial que nos possibilita falar em testemunho: a testemunha.

1. A testemunha

Em latim há duas maneiras para se nomear a testemunha: *testis* e *superstes*. A primeira, da qual deriva o termo testemunha, designa “aquele que se põe como terceiro em um processo ou em um litígio entre dois contendores”, – aquele cujo depoimento é de alguém que não viveu diretamente a experiência traumática, mas que pode ter ouvido de algum sobrevivente ou ter visto de perto os horrores da barbárie. O segundo termo indica o sobrevivente, aquele que atravessou uma provação, que resistiu. Primo Levi e Paul Celan são exemplos de *superstes*, uma vez que sobreviveram ao Holocausto e escreveram sobre suas experiências, sendo o primeiro por meio de relatos, e o segundo por meio da poesia. Levi, em *Os afogados e os sobreviventes*, diz que as verdadeiras testemunhas são aqueles que fitaram a Górgona, aqueles que tocaram o fundo, são os “muçulmanos”. O campo de concentração era, indiscutivelmente, lugar de morte. Morrer era o destino definitivo de todos os que o conheceram. Sobreviver não era a regra, e sim a exceção. Chelmno, Sobibór, Treblinka, Majdanek e Auschwitz foram construídos para essa finalidade. Dessa forma, Primo Levi, Paul Celan e tantos outros representam uma minoria, os sobreviventes. Nesse primeiro paradoxo reside o testemunho: os sobreviventes narram no lugar das testemunhas reais. A testemunha narra justamente por causa daquilo que lhe falta, daquilo que, essencialmente, não viveu até o fim. As testemunhas “reais”, as que tocaram o fundo e não retornaram, não podem testemunhar por terem ido até o ponto mais fundo do campo, fim primeiro e único. Sendo assim, se testemunhas como Primo Levi, por exemplo, não tomassem a si esse exercício não falaríamos em testemunho. Aquilo que é dito não é, em tese, a experiência autêntica. Há uma lacuna intransponível na fala da testemunha. Poder testemunhar dá a essas pessoas o privilégio de ter sobrevivido. O fato de não ter tocado o fundo, de ser a real testemunha do holocausto é a primeira condição para que se tenha uma testemunha e, quiçá, um testemunho. Não ter se tornado um “muçulmano” é primordial para o testemunho. Os muçulmanos são os submersos, os afogados. Acerca dessa figura importante no campo de concentração, narra-se, com detalhes, como um prisioneiro tornava-se muçulmano:

No que diz respeito aos sintomas da doença de desnutrição, devemos distinguir duas fases. A primeira caracteriza-se pelo emagrecimento, pela astenia muscular e pela progressiva perda de energia nos movimentos. Nesse estágio, o organismo ainda não está profundamente danificado. Para além da lentidão nos movimentos e da perda de força, os doentes não mostram outros

sintomas. Com exceção de uma certa excitabilidade e de uma típica irritabilidade, nem sequer se manifestam alterações de caráter psíquico. Era difícil perceber o momento da passagem de uma fase para a outra. Para alguns isso acontecia de maneira lenta e gradual, para outros, muito rapidamente. Podia-se calcular que a segunda fase começava mais ou menos quando o indivíduo faminto havia perdido um terço do seu peso normal. Quando continuava a emagrecer, a expressão do rosto também mudava. O olhar tornava-se opaco e o rosto assumia uma expressão de indiferença, mecânica e triste. Os olhos ficavam cobertos por um véu, as órbitas, profundamente cavadas. A pele tomava um colorido cinza-pálido, tornava-se sutil, dura, parecida com papel e começava a descamar-se. Era muito sensível a qualquer tipo de infecção e contágio, especialmente à sarna. Os cabelos eriçavam-se, tornavam-se opacos e se rompiam facilmente. A cabeça se encompridava, as maçãs do rosto e as órbitas ficavam bem evidenciadas. O doente respirava lentamente, falava baixo e com grande fadiga. Dependendo da duração do estado de desnutrição, apareciam edemas grandes ou pequenos. Manifestavam-se inicialmente nas pálpebras e nos pés e apareciam em pontos diferentes de acordo com as horas do dia. Pela manhã, após o repouso noturno, sobretudo eram visíveis no rosto. À tarde, por sua vez, nos pés e na parte inferior e superior da perna. Estar em pé fazia com que os líquidos se acumulassem na parte inferior do corpo. À medida que o estado de desnutrição aumentava, os edemas se difundiam, sobretudo no caso de quem devia ficar em pé por muitas horas, inicialmente na parte inferior das pernas, depois nas coxas, nádegas, nos testículos e até mesmo no abdômen. Aos inchaços se acrescentava muitas vezes a diarreia, que frequentemente podia preceder o desenvolvimento dos edemas. Nessa fase, os doentes tornavam-se indiferentes a tudo que acontecia ao seu redor. Eles se auto-excluía de qualquer relação com o seu ambiente. Quando ainda eram capazes de se mover, isso se dava em câmara lenta, sem que dobrassem os joelhos. Dado que sua temperatura baixava normalmente até abaixo dos 36 graus, tremiam de frio. Observando de longe um grupo de enfermos, tinha-se a impressão de que fossem árabes em oração. Dessa imagem derivou a definição usada normalmente em Auschwitz para indicar os que estavam morrendo de desnutrição: muçulmanos (Z. RYN e S. KLODZINSKI apud AGAMBEN, 2008, p. 50).

Sobre o nome dado a esses refugiados – *der Muselmann*, o muçulmano –, Agamben diz que a afirmação mais plausível refere-se ao significado literal do termo árabe, *muslim*, que significa quem se submete incondicionalmente à vontade de Deus. Entretanto, enquanto a resignação do *muslim* se caracterizaria na confiança de que a vontade de Alá está presente em todos os instantes, desde os menores acontecimentos, o muçulmano de Auschwitz parece ter perdido toda vontade, confiança e consciência. Outra justificativa seria a narrada no final do trecho destacado, que se refere à postura típica desses deportados, encolhidos ao chão e com as pernas dobradas. Outra possibilidade ainda faz menção ao movimento dos árabes em oração, com o contínuo prostrar e levantar da parte superior do corpo. Uma última ainda interpreta *Muselmann* como *Muschelmann*, isto é, homem-concha, aquele que é fechado em si mesmo. Primo Levi, no emblemático *É isto um homem?*, também reflete sobre a figura do muçulmano:

Sucumbir é mais fácil: basta executar cada ordem recebida, comer apenas a ração, obedecer à disciplina do trabalho e do Campo. Desse modo, a experiência demonstra que não se aguenta quase nunca mais do que três meses. A história – ou melhor, a não-história – de todos os “muçulmanos” que vão para o gás, é sempre a mesma: simplesmente, acompanharam a descida até o fim, como os arroios que vão até o mar. Um vez dentro do Campo, ou por causa da sua intrínseca incapacidade, ou por azar, ou por um banal acidente qualquer, eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás, nem começaram a aprender o alemão e a perceber alguma coisa no emaranhado infernal de leis e proibições, a não ser quando seu corpo já desmoronara e nada mais poderia salvá-los da seleção ou da morte por esmagamento. A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os “muçulmanos”, os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar “morte” à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la (LEVI, 1988, p. 91).

Em seus escritos, Levi comumente aproxima a figura do muçulmano àquele que fitou a Górgona, aquele que depois de vê-la não pode voltar para contar o que viu. Assim, é preciso discutir o que significa, no contexto do campo de concentração, fitar a Górgona. Agamben, em capítulo dedicado aos muçulmanos em *O que resta de Auschwitz?*, esclarece que, em estudo baseado tanto em testemunhos literários quanto em esculturas e pinturas em vasos cerâmicos, F. Frontisi Ducroux expõe o que representava para os gregos a Górgona: a horrível cabeça feminina coroada de serpentes cuja visão levava à morte. Por essa razão, Perseu, sem fitá-la, corta-a com a ajuda de Atenas. Observando o sentido que os gregos davam ao termo *prósopon* – “o que estava frente aos olhos, o que se faz ver”, segundo Agamben, a Górgona não tem rosto, é o rosto proibido que, para os gregos, é um não-rosto e, como tal, não é designado com o termo *prósopon*. Ao mesmo tempo tal visão é impossível e inevitável. Representado muitas vezes nas artes plásticas, rompe a convenção iconográfica na qual a figura humana é normalmente retratada de perfil, e a Górgona vem sempre apresentada como um rosto real, “como uma imagem absoluta, como algo que só pode ser visto e apresentado”: o *gorgóneion* – a impossibilidade de visão e, ao mesmo tempo, o que não se pode deixar de ver.

Se ver a Górgona equivale a ver a impossibilidade de ver, então a Górgona não nomeia algo que está ou acontece no campo, algo que o muçulmano teria visto, e não o sobrevivente. Ela designa, isso sim, a impossibilidade de ver de quem está no campo, de quem, no campo, “chegou ao fundo”, tornou-se não-homem. O muçulmano não viu nem conheceu nada – senão a impossibilidade de conhecer e de ver. Por isso, para o muçulmano, testemunhar, querer contemplar a impossibilidade de ver não é tarefa simples (AGAMBEN, 2008, p. 61).

A figura do muçulmano é indefinida, é o lugar que marca de algum modo o instável limiar do homem e do não-homem. Ainda que Auschwitz fosse local de desumanização, os deportados travavam uma luta incessante diariamente para ocultarem o muçulmano que poderia aflorar neles mesmos por todos os lados, em qualquer momento. Manter-se homem deveria ser a tarefa mais urgente e exigente. O muçulmano é aquele que, apesar de conservar algo da aparência humana, deixa de ser humano. Os demais deportados, ainda que humilhados e massacrados, mas ainda humanos, se diferenciavam daqueles que não podiam ser chamados de vivos e nem de mortos. Daqueles que eram chamados de *Figuren* – figuras –, e não de cadáveres, “onde a morte não pode ser chamada morte, nem mesmo os cadáveres podem ser chamados de cadáveres” (AGAMBEN, 2008, p. 77).

É fato que grande parcela dos que sobreviveram ao campo de concentração não manifestou nunca o desejo de falar sobre a experiência. O próprio Primo Levi falou sobre esse ponto diversas vezes. Alguns de seus amigos nunca falaram sobre Auschwitz, enquanto outros, falam incessantemente, e ele é parte desses. Difícil era não contar sobre sua experiência. Questionado se contou sobre sua história involuntariamente ou com a ideia precisa de dever contar, o escritor é taxativo: “Tenho realmente a necessidade de contá-la”. Indagado numa entrevista de 1987 se precisava de força para contar as experiências do campo, Levi responde afirmando que, ao contrário do que se possa pensar, para ele, contar é incontornável e que é necessário força para não escrever, para não falar. Diz ainda que explicar o porquê dessa necessidade é difícil responder, mas pensa que a sensação experimentada é a mesma de quando os católicos se confessam: a de um grande alívio. Em outros termos, experimenta a mesma sensação que um paciente vive durante a narração de sua vida ao psicanalista. Mais difícil ainda é a tentativa de justificar a sobrevivência no campo, já que essa condição faz dos sobreviventes, em certa medida, privilegiados. Muito questionado acerca desse ponto, Levi numa entrevista sobre o Judaísmo relata o episódio de quando encontrou um amigo que disse a ele que o motivo de ter sido salvo da morte no campo seria a proteção divina. Levi se indignou, dizendo que havia visto milhares de homens mais dignos do que ele e crianças inocentes que sofriam e morriam, e, por outro lado, viu homens deploráveis se salvarem. Levi costumava dizer que se salvou pelo acaso, e que seu trabalho como químico e o conhecimento, ainda que pequeno, da língua alemã, que o fazia compreender ordens e se comunicar com outros,

o permitiram viver. Numa entrevista publicada no livro *Conversazioni e interviste* Levi afirma que, se não tivesse tido a experiência de Auschwitz, provavelmente nunca teria começado a escrever ou teria escrito coisas completamente diversas, talvez ensaios de química. Obviamente, reconhece que havia a capacidade de escrever, uma vez que recebeu uma educação clássica rígida, mas não teria a “matéria-prima” necessária para tornar-se um escritor¹². Porém, questionado, em 1963, quando já havia publicado dois romances, se se considerava um escritor que também é químico ou um químico que escreveu dois livros, Levi não titubeia: “Ah, um químico, sejamos bem claros, não confundamos as coisas”. Sempre em suas entrevistas deixou claro que o serviço de química o levou ao segundo, o de escritor. Testemunhar, para Levi, era necessidade de primeira ordem: “Sou em paz comigo porque testemunhei, porque tive olhos e orelhas tão bem abertos para poder contar de modo verídico, preciso, aquilo que vi”¹³. A testemunha que narra é a voz representativa de um grupo bem maior. Primo Levi, nesse caso, é um representante de milhares de outras testemunhas, daquelas que não podem falar porque tocaram o fundo ou daquelas que escolheram não falar. A voz de enunciação na literatura de testemunho não se quer individual, subjetiva, egocêntrica, voltada apenas para si mesma, mas representa um grupo, uma comunidade, uma maioria excluída, calada, traumatizada, morta.

Rigoberta Menchú – índia guatemalteca ganhadora do Nobel da Paz, em 1992, cujo depoimento foi transcrito e editado pela antropóloga venezuelana Elizabeth Burgos –, por meio de seu testemunho *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência*, representa os milhões de indígenas dizimados no processo colonizador e durante os conflitos ocorridos na contemporaneidade. A consciência dessa responsabilidade é clara para a índia: “quero deixar bem claro que não sou a única, pois muita gente viveu e é a vida de todos, a vida de todos os guatemaltecos pobres e

¹² “Se non fosse finito ad Auschwitz, probabilmente non avrei scritto, oppure avrei scritto cose completamente diverse, forse saggi eruditi di chimica. Sicuramente, possedevo la capacità di scrivere, questo non posso negarlo. Non sono nato dal nulla: avevo ricevuto un’educazione classica piuttosto rigida e sapevo già scrivere. Ma non avrei avuto – come posso spiegarmi? – la “materia prima” necessaria per diventare uno scrittore” (LEVI, 1997, p. 239). Tradução e adaptação de minha autoria aqui e nas citações seguintes.

¹³ “Sono in pace con me perché ho testimoniato, perché ho avuto occhi e orecchie bene aperti tanto da poter raccontare in modo veridico, preciso quello che ho visto” (LEVI, 1997, p. 219).

procurarei oferecer um pouco minha história. Minha situação pessoal engloba toda a realidade de um povo” (MENCHÚ, 1993, p. 32). O comprometimento dos sobreviventes, que seriam uma espécie de porta-vozes de um coletivo, em relação ao grupo, é um lugar assumido por esses sujeitos. “O que importa aqui é a verdade do sujeito testemunhal compreendido como sujeito coletivo” (PENNA, 2003, p. 308). André du Rap, representante da crescente literatura carcerária, também fala em nome dos 111 homens mortos no massacre do Carandiru. O testemunho sempre ressoa uma experiência traumática coletiva, de grupo. As experiências estritamente individuais não são relevantes para essa face da literatura. Grupos dizimados como o dos judeus, indígenas, negros; minorias desfavorecidas como mulheres, homossexuais, presidiários; grupos torturados, todos e quaisquer outros que sofram violências formam as vozes da literatura de testemunho. Vozes que por muito tempo foram tradicionalmente, nas palavras de João Camillo Penna, silenciadas e subjugadas. A História passa também a ser (re)escrita através dos olhares dos rejeitados, violentados e massacrados. No caso de Menchú, por exemplo, a própria língua do dominador – instrumento de domínio – é usada para denunciar. Não fosse assim, a história dos indígenas guatemaltecos não poderia ter sido contada por Menchú. Há, ainda, grupos que se mantêm calados, sem ninguém que testemunhe, que traga a público, com força, a versão de sua comunidade em condição subalterna.

Consenso entre aqueles que sobreviveram e decidiram relatar suas experiências, seja por meio de ficção, de relatos, de filmes e de outras formas artísticas, é o comprometimento que esses sujeitos tomam para si. Primo Levi, por exemplo, publicou um livro com um pseudônimo pelo comprometimento com outros deportados. A história é esta¹⁴: entre os livros *É isto um homem?* e *A trégua* Levi escreveu contos que saíram em vários jornais e outros que não foram publicados. A ideia era reunir os contos

¹⁴ *Senta, lei un libro l'ha firmato con lo pseudonimo Damiano Malabaila, perché?*

Perché è un libro che ho scritto dopo *La tregua*, anzi per dire la verità è un libro di racconti, molti dei quali sono stati scritti tra *Se questo è un uomo* e *La tregua* e usciti in vari gironali o non usciti per nulla. A me piaceva l'idea di radunare questi racconti e farne un volume, perché non andassero dispersi, però sapevo di urtare alcune sensibilità, in specie quelle dei miei compagni di deportazione che consideravano, e considerano ancora, *Se questo è un uomo*, soprattutto, e anche *La tregua*, come un loro libro, e quindi scrivere un libro di storie sostanzialmente di fantascienza, come poi ho scritto, poteva sembrare un tradimento, una diserzione, o per lo meno un mettersi da parte, e così come compromesso è venuta fuori questa idea tra me e l'editore di pubblicarli sí, ma con uno pseudonimo. Il risultato è stato che nessuno ha letto questo libro, salvo quando è stato ripubblicato, quindici anni dopo, col mio nome, e allora qualcuno l'há letto (LEVI, 1997, p. 40).

e publicá-los para que não ficassem dispersos, entretanto Levi sabia que esbarraria em alguma sensibilidade, especialmente daqueles que foram seus companheiros de deportação que consideravam, e ainda consideram, *É isto um homem?* e também *A trégua* como um livro deles; e assim escrever um livro de histórias de ficção científica, como planejava, poderia parecer uma traição, uma deserção. Então, veio a ideia dele e do editor de publicarem sim os contos, mas com um pseudônimo (o livro, *Storie Naturali*, foi publicado com o pseudônimo Damiano Malabaila, em 1966). O resultado não foi animador, já que ninguém leu o livro: somente quando foi republicado, quinze anos depois, com o nome de Levi, foi que ganhou muitos leitores. O sentimento de compromisso, de saber que o livro representava muitos outros sobreviventes e, em certa medida, já não era somente dele, e sim de uma comunidade bem maior, foi o fator que fez com que não usasse seu nome, que, naquela altura, já era sinônimo de testemunha do Holocausto.

Outro sentimento intenso entre os sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, que também se estende aos sobreviventes de outras catástrofes, e muito complexo é o sentimento de culpa por ter sobrevivido. Para iniciarmos uma reflexão acerca do tema, destaco o trecho de uma entrevista concedida por Primo Levi, em 1984, em que ele comenta acerca desse sentimento de culpa¹⁵. Questionado sobre o fato de muitos

¹⁵ *Molti ex internati hanno raccontato di esseri portati dietro dal Lager un "senso di colpa". Quale colpa? Che colpa può avere una vittima innocente?*

Quase tutti siamo usciti dal Lager con un senso di disagio e a questo disagio abbiamo applicato l'etichetta di "senso di colpa". Certamente non è che vi sia coincidenza con quello che dicevamo prima sulla cosiddetta identificazione tra vittima e carnefice. Non è che sentiamo noi la vergogna che dovrebbe sentire il carnefice; però in una certa misura tutti, credo, o molti, abbiamo provato un certo disagio a pensare che sono morti tanti che valevano quanto noi o erano meglio di noi. Non sono necessariamente i migliori ad essere sopravvissuti, in qualche caso sono stati i peggiori. È la sensazione di essere vivi al posto di un altro; io vi ho accennato in *Se è questo un uomo*, quando, dopo, la selezione, ho creduto di essermi salvato per caso, scambiato con un alto molto piú robusto di me. Ho scritto: "Non so cosa ne penserò domani e poi; oggi esso non desta in me alcuna emozione precisa". Poi, c'è anche un senso di colpa per non aver forse fatto quel che si poteva fare, per esempio resistere; questa è una razionalizzazione e forse una sublimazione, ma certamente dopo abbiamo avuto questo pensiero. Potevamo far qualcosa di piú, organizzarci meglio, almeno progettare di scappare... Io mi sono portato dietro abbastanza lungo un senso di colpa: si era d'estate, durante una stagione di bombardamenti, faceva molto caldo e io avevo trovato dell'acqua, una tubazione. Ce n'erano forse tre o quattro litri e l'avevo detto solo a un mio amico, non ad altri. Mi sono sentito colpevole di questo: d'altra parte se l'avessi detto a molti non ci sarebbe stata abbastanza acqua per tutti. Ma la sensazione di solidarietà mancata o non totale, di aver omesso qualcosa che poteva pur essere fatto, certamente l'ho provata. E poi, finalmente, una certa corresponsabilità umana l'abbiamo pure sentita, per il fatto che Auschwitz era opera di uomini e noi siamo uomini: è frutto di una civiltà in cui noi siamo inseriti, anche se il nazismo era un ramo degenerato di questa civiltà; è frutto di una filosofia dell'Occidente a cui tutti abbiamo messo mano, a cui abbiamo collaborato in qualche modo. Sono delle cose, però, molto elaborate e in fondo postume, posteriori. Il fatto di essere vittime, poi, non è contraddittorio con i sensi di colpa di cui dicevo prima, perché questi erano marginali. Inoltre, non è detto che la vittima sia pura, sia totalmente esente da colpa. Anzi, era proprio

deportados terem saído do campo de concentração com um sentimento de culpa e que culpa poderia ter uma vítima inocente, o escritor diz que quase todos saíram do campo com um senso de desconforto e que a esse desconforto chamaram de “senso de culpa”. Não é certamente, como diz, que seja a mesma coisa da chamada identificação entre vítima e carrasco. Nem tampouco é a vergonha que deveria sentir o carrasco, mas, em certa medida, todos ou muitos provaram certo desconforto quando pensaram que morreram muitos que valiam tanto quanto eles ou eram melhores que eles. Não foram necessariamente os melhores a se tornarem sobreviventes, em alguns casos foram os piores. É a sensação de estar vivo no lugar de outro. Levi lembra que em *É isto um homem?* já havia mencionado essa sensação quando, depois da seleção, pensa ter se salvado por acaso, por ter sido confundido com um outro muito mais robusto que ele. Escreveu que não sabia que coisa pensaria no dia seguinte, mas que naquele momento nenhuma sensação precisa foi despertada nele. Depois, existe também um senso de culpa por não ter feito aquilo que poderia ter sido feito, por exemplo, resistir; é uma racionalização e talvez uma sublimação, mas certamente depois de saírem do campo foi um sentimento que experimentaram. Para Levi, poderiam ter feito algo mais, se organizarem melhor, pelo menos planejar uma fuga. Além disso, Levi afirma carregar consigo um sentimento de culpa por algo ocorrido na época do campo. Era verão e, durante uma estação de bombardeio, fazia muito calor e ele achou água em uma tubulação. Havia, talvez, três ou quatro litros e ele falou sobre isso somente a um amigo, não aos outros. Sente-se culpado por isso, apesar de saber que se tivesse dito a muitos não teria água suficiente para todos. Ainda assim, provou a sensação de falta de solidariedade, de ter omitido alguma coisa que poderia ter sido feita. E, finalmente, certa corresponsabilidade humana pelo fato de Auschwitz ter sido obra de homens e ele, como nós, é homem: fruto de uma civilização na qual nós estamos inseridos, ainda que o nazismo fosse um ramo degenerado dessa civilização; é fruto de uma filosofia do Ocidente, com a qual colaboramos de algum modo. Além disso, não se pode dizer que a vítima seja pura, seja totalmente isenta de culpa. Aliás, era próprio do sistema do campo de concentração obrigá-los a se sentirem culpados em alguma medida. Exemplo disso é o próprio Levi, quando aceitou trabalhar num laboratório da IG-Farben.

tipico del sistema del Lager di costringerci a renderci colpevoli in qualche misura; io, per esempio, avendo accettato di lavorare in un laboratorio della IG-Farben (LEVI, 1997, p. 217).

O estudo da culpa vivida, em certa medida, por muitos sobreviventes não é tarefa fácil e, muito menos, pode ser dada como acabada. É assim que Giorgio Agamben inicia o capítulo “A vergonha, ou do sujeito”, de *O que resta de Auschwitz?*, deixando claro para o leitor que ao final do capítulo as explicações dadas podem acabar sendo insatisfatórias para a questão que se coloca. O extenso e laborioso capítulo reflete acerca desse sentimento tão comum entre sobreviventes. Segundo Agamben, Emmanuel Levinas traçou em 1935 um esboço a respeito da vergonha, que, para o filósofo, não deriva de uma consciência de uma imperfeição ou de uma carência do nosso ser. “Ela fundamenta-se na impossibilidade do nosso ser de *dessolidarizar-se* de si mesmo, na sua absoluta incapacidade de romper consigo próprio” (AGAMBEN, 2008, p. 109). A nudez provoca vergonha porque não conseguimos esconder o que gostaríamos de manter encoberto de nós mesmos, somos impossibilitados de fugir de nós mesmos. O que aparece na vergonha é a impossibilidade radical de fugirmos para nos escondermos de nós mesmos, somos obrigados a estarmos de frente a nós, sem reservas, sem remédio. Segundo o filósofo, é a nossa presença a nós mesmos que é vergonhosa. Envergonhar-se seria ser entregue a um inassumível, que não é algo exterior a nós, mas provém da nossa própria intimidade, é aquilo que há de mais íntimo em nós (Ibid., p. 110). Para exemplificar o que acontece, o teórico italiano constrói a seguinte imagem:

É como se a nossa consciência desabasse e escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, a assistir, sem remédio, ao próprio dismantelamento, ao fato de já não ser meu tudo o que me é absolutamente próprio. Na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria *dessubjetivação*, convertendo-se em testemunha do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito. Esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha (Ibid., p.110).

Mais à frente no texto, Agamben retorna ao testemunho, tocando na dialética entre sobrevivente e muçulmano, a pseudo-testemunha e a testemunha integral, entre o homem e o não-homem. O testemunho apresenta-se no caso como um processo que envolve dois sujeitos. O primeiro é o sobrevivente, aquele que resistiu e que pode falar, mas que por isso não tem nada interessante a dizer; o segundo é aquele que foi ao fundo, o que fitou a Górgona e por isso tem muito a dizer e, ao mesmo tempo, não pode dizer mais nada. Diante desse impasse, o crítico indaga: quem é o sujeito do testemunho? Quem dá testemunho? À primeira vista, pode-se dizer que seja o homem, o sobrevivente que dá testemunho do não-homem, do muçulmano. Mas, como afirmam os sobreviventes, eles falam em nome dos outros, daqueles que não podem mais falar,

então, é o muçulmano quem dá testemunho. Para Agamben, isso significa dizer que quem de fato dá testemunho no homem é o não-homem, que o homem é o mandatário do não-homem que, por não ter voz, a empresta ao homem; “ou, então, que não existe titular do testemunho; que falar, dar testemunho significa entrar em um movimento vertiginoso, em que algo vai a pique, se dessubjetiva integralmente e emudece, e algo se subjetiviza e fala, sem ter – propriamente – nada a dizer” (Ibid., p. 124). Conforme Agamben, quem é sem palavra leva o falante a falar, e quem fala atesta com a própria vida a impossibilidade de falar, de modo que quem fala e aquele que não pode falar ingressam, no testemunho, numa zona de indistinção na qual é impossível estabelecer a posição do sujeito, identificar a verdadeira testemunha. Tudo isso pode ser expresso, para Agamben, quando afirma que o sujeito do testemunho é aquele que dá testemunho de uma dessubjetivação e que não existe, num sentido próprio, um sujeito do testemunho, mas que todo testemunho é um processo de subjetivação e de dessubjetivação. Os homens, seguindo a tese do teórico, são homens quando dão testemunho do não-homem.

No penúltimo tópico do capítulo, Agamben reflete acerca do termo sobreviver e de como isso se dá na experiência do campo de concentração. Segundo Agamben, o termo contém uma ambiguidade impossível de eliminar; supõe uma remissão a algo ou a alguém, a que se sobrevive. Porém, referindo-se aos seres humanos, o verbo admite uma forma reflexiva: a ideia de sobreviver a si mesmo e à própria vida, coincidindo aquele que sobrevive e aquilo a que sobrevive. Assim, no homem, todo viver é um sobreviver e todo sobreviver é um viver. Desta forma, Agamben resume a lição de Auschwitz: *o homem é aquele que pode sobreviver ao homem.*

No primeiro sentido, refere-se ao muçulmano (ou à zona cinzenta) e significa, então, a inumana capacidade de sobreviver ao homem. No segundo, refere-se ao sobrevivente, e indica a capacidade do homem de sobreviver ao muçulmano, ao não-homem. Mas, observando melhor, os dois sentidos convergem em um ponto que, constitui, por assim dizer, o seu mais íntimo núcleo semântico, no qual os dois significados por um momento parecem coincidir. Nesse ponto está o muçulmano; e, nele, liberta-se o terceiro sentido da tese – mais verdadeiro e, ao mesmo tempo, mais ambíguo – que Levi proclama ao escrever: “são eles, os ‘muçulmanos’, os afogados, as testemunhas integrais”: *o homem é o não-homem; verdadeiramente humano é aquele cuja humanidade foi integralmente destruída* (Ibid., p. 136).

Se realmente o testemunho do humano só é possível àquele cuja humanidade foi destruída, a identidade entre homem e não-homem nunca é perfeita, e nem é possível destruir integralmente o humano, já que sempre resta algo. Para Agamben, esse resto é a

testemunha. É o que sobra desse processo de transformação do homem em não-homem, àquele que cabe a função de falar em nome dos não-homens.

Em relação à expressão “morrer no lugar de outro”, Agamben afirma que o único sentido que ela pode ter é que “todos morrem e vivem no lugar de um outro, sem razão nem sentido; que o campo é o lugar em que realmente ninguém consegue morrer ou sobreviver no seu próprio lugar. Auschwitz significou também isso: que o homem, ao morrer, não pode encontrar para sua morte outro sentido senão aquele rubor, senão aquela vergonha” (Ibid., p. 108).

2. O testemunho

Wilberth Salgueiro na “Apresentação” do livro *O testemunho na literatura* diz que pensar o que há de testemunho na literatura significa pensar as intrincadíssimas teias entre ficção e verdade, estética e ética, história e forma. Diria que pensar o que há de literatura no testemunho é lidar com temas muito polêmicos e noções que convivem num limiar um tanto fugaz, tênue. Noções de Teoria Literária que se deslocam quando se considera a questão do testemunho. Digo isso porque o testemunho problematiza esses conceitos, dando-lhes novos paradigmas. Dessa forma, o leitor acostumado a obras nas quais esses conceitos estejam colocados de forma “tradicional” terá que se recolocar para perceber no testemunho a literatura. O crescimento de pesquisas sobre o testemunho nos estudos literários brasileiros não tem ocorrido sem dificuldades e sem desacordos. Como nos lembra Jaime Ginzburg, em “Literatura e trauma na escrita do testemunho”, não há consenso entre os teóricos do testemunho: enquanto há opiniões amplamente favoráveis à valorização do testemunho, também há aqueles que resistem de forma incisiva a essa terminologia.

O estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis do pensamento (GINZBURG, 2012, p. 52). “O problema do valor do texto, da relevância da escrita, não se insere em um campo de autonomia da arte, mas é lançado no âmbito abrangente da discussão de direitos civis, em que a escrita é vista como enunciação posicionada em um campo social marcado por conflitos, em que a imagem da alteridade pode ser constantemente colocada em questão” (Ibid., p. 52). As fronteiras entre ética e estética, como afirma Seligmann-Silva, tornam-se mais fluidas. E também mais

necessárias como formas de narrar o passado. Seligmann-Silva afirma que os primeiros documentários feitos no pós-guerra, extremamente realistas, geravam um efeito perverso, as imagens eram demasiadamente reais para serem verdadeiras e criavam a sensação de descrédito nos espectadores. A saída para esse impasse foi a ficcionalização dessas vivências. Oposta à “musealização” dos fatos, a leitura estética do passado é necessária porque está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57). A narrativa testemunhal é ficcionalizada, porém a vivência de uma experiência traumática é imprescindível para que se fale em testemunho.

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena (Ibid., p. 49).

Um relato puramente ficcional perde, enquanto literatura de testemunho, o seu lugar. Um exemplo famoso é caso de *Fragmentos* de Binjamin Wilkomirski, aliás Bruno Doessekker, nome real do autor do relato inventado, mas lidos no mundo todo como testemunhal porque o leitor fez o pacto com o autor e com o texto. Conforme Salgueiro em “Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap)”, na ficha catalográfica do livro da edição brasileira de *Fragmentos: memórias de infância – 1939-1948*, lê-se: “Crianças judias – Polônia – Biografia. 2. Holocausto judeu (1939-1945) – Polônia – narrativas pessoais”. Como bem lembra Salgueiro, se o livro, desde sempre viesse com a inscrição de ficção, a leitura e a recepção do livro seriam de uma certa forma, mas assinado e divulgado como testemunho, o impacto foi bem diverso, alcançando admiração e respeito “às custas de uma rasura do ético e do estético, do jurídico e do histórico” (SALGUEIRO, 2011, p. 4). Ainda assim, conforme esclarece o crítico, nem nesse caso há consenso, já que numa perspectiva psicanalítica a “fraude” se relativiza. Acerca do real que perpassa o texto testemunhal, Seligmann-Silva lembra que o real que interessa ao testemunho não deve ser confundido com a realidade, como ela era pensada pelo romance realista e

naturalista. O “real” do qual o testemunho se vale deve ser entendido na chave freudiana do trauma, um evento que resiste à representação (2003, p. 373).

Conforme Jaime Ginzburg (2012, p. 53), o testemunho também não se vincula à concepção de arte pela arte. Como já dito, há um grande comprometimento ético nos relatos. Não se escreve puramente com o intuito de fruição, de prazer estético. O lugar da escrita não é aqui lugar dedicado ao ócio, ao lúdico, “mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes” (GINZBURG, 2012, p. 55). Testemunha-se porque, para alguns, é impossível não fazê-lo. Testemunha-se por compromisso com o passado e, sobretudo, com o presente e o futuro. Testemunha-se para dar túmulo aos mortos, nome aos desconhecidos e voz aos que não têm mais. Jeanne Marie Gagnebin diz que o nome Auschwitz, e tudo o que ele representa, não pode e nem deve ser esquecido (2006, p. 100). Com a morte da maioria dos sobreviventes, e a distância geográfica e histórica do Brasil, esse risco – aqui – é maior. Infelizmente, nem no Brasil estamos seguros do esquecimento dos horrores dos tempos militares. Muitos se lembram com saudosismo da ditadura e outros tantos nem sequer imaginam o que acontecia nos porões da ditadura. Os militares da época ainda zombam ao afirmarem que a esquerda luta para ganhar nas letras o que perdeu no embate das armas. Mais: reclamam que a Anistia teve êxito somente para um lado, já que os perdedores relutam em esquecer o passado. Como se não bastassem o desaparecimento dos corpos, traço por excelência do crime, e o desaparecimento das identidades, a Anistia brasileira é confundida com amnésia¹⁶. Torturadores prosseguem suas vidas tranquilamente, enquanto os torturados se veem obrigados a conviver com seus algozes.

É consenso que a escrita testemunhal não se restringe ao depoimento direto, se assim fosse, seria considerada meramente como documento jurídico, mas deve estar atenta aos recursos de linguagem escolhidos (GINZBURG, 2012, p. 56). Um real traumático exposto sem qualquer trabalho estético não seria aceito, provocaria grande mal-estar pelo seu impacto intolerável. Ginzburg diz mais:

A configuração discursiva pode aumentar a capacidade de preservar o teor do que foi vivido junto à memória do público. [...] Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito

¹⁶ Não à toa, anistia, segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, vem do latim *amnestia*, *ae*, emprestado do grego *amnéstia* 'esquecimento', de *ámnestos* 'esquecido'.

mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos (Ibid., p. 56).

Na busca do efeito pretendido, a narrativa é estetizada. O texto que se apresenta a nós tem por tema vivências de extremo sofrimento, em que a dor e a violência foram produzidas ao limite. *É isto um homem?*, cânone da produção de Primo Levi, narrativa que compreende desde sua chegada ao campo até o fim da guerra, é extremamente doloroso, forte, impactante. Os horrores de Auschwitz estão lá. A dor dos outros, a ferida que nunca se fecha está exposta, mas há um trabalho de linguagem, e uma preocupação estética e formal que fazem com que o texto se torne muito sedutor, prazeroso, catártico. É provável que isso não se daria se o estético não estivesse presente na obra. Ao contrário, sentiríamos horror com relatos puramente descritivos, objetivos, sem qualquer preocupação estética, da mesma forma que os espectadores dos primeiros documentários pós-guerra sentiram.

O testemunho provoca uma relação cada vez mais próxima entre literatura e história, que são áreas de conhecimento que dialogam há muito tempo. Essa relação também nem sempre é construída de forma serena, uma vez que o testemunho balança as estruturas da História, se coloca em oposição ao discurso oficial do Estado e às estruturas dadas. Incômodo, desconforto é o sentimento que poderíamos dizer que o testemunho provoca em muitos leitores, em muitos teóricos da Literatura e da História. O testemunho dá voz a uma parcela da população que desde sempre esteve calada, excluída. Na literatura, aparecem, aos poucos, de forma tímida somente como personagens. Daí tomarem a voz enunciativa no discurso literário já é muito, e mais, importuno. Os sobreviventes do Holocausto produzido na Segunda Guerra Mundial gozam de um lugar singular nesse caso. E isso, obviamente, não se relaciona com o fato de terem sido, em sua maioria, os judeus a serem dizimados, e sim porque o evento representa, pelo menos para a maioria, o de mais terrível que a humanidade pôde experimentar vindo do próprio homem. Apesar de existirem correntes que negam o Holocausto, há supremacia da certeza de que vivemos o Holocausto. Talvez por terem sido os pioneiros nesse processo de escrita, o lugar ocupado por eles está bem demarcado. Entretanto, toda uma massa que vem produzindo seus escritos sofre preconceito por colocarem seus textos como literatura. Percebe-se que homens e mulheres simples, que viveram e vivem traumas coletivos na sociedade, e que se põem

no lugar de testemunhas não vivenciam um processo tranquilo. Mais ainda quando esses enunciadorees são carcerários, como é o caso de Luiz Alberto Mendes e André du Rap. Primeiramente, sofrem o preconceito de ser parte da comunidade carcerária brasileira que, é bom reforçar, sofre as mazelas de um sistema mal gerenciado há tempos. Como presos, pessoas que transgrediram a lei nalgum momento, questiona-se se teriam eles o direito de testemunhar as agruras vivenciadas, uma vez que impuseram a outras pessoas o sofrimento. Atenção: repito, são sujeitos de enunciação que nunca tomaram a voz para narrar, nunca foram sujeitos de suas próprias histórias. E é muito importante que o testemunho possibilite isso a essa parcela da população. Como afirma Ginzburg, “estudar o testemunho significa assumir que aos excluídos cabe falar e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo” (GINZBURG, 2012, p. 59). Salgueiro alerta: eis aí a dificuldade para o leitor do cânone, da tradição – “conhecer o excluído, reconhecer sua fala” (2011, p. 5).

Segundo Seligmann-Silva, “as novas formas de ‘representação’ do passado foram modeladas a partir do próprio corte histórico que a Segunda Guerra implicou” (2003, p. 65). Esse evento está no centro da construção de uma nova modalidade em relação ao passado que revoluciona a historiografia e as modalidades da memória. A memória é, por excelência, local de fragmentação, do não todo. Ainda assim, é por meio dela que o testemunho nos vem. É por meio dela que os sobreviventes operam um trabalho de rememoração para que a escrita aconteça. E é justamente esse o fator que parece perturbar alguns críticos, que a consideram um objeto muito frágil para que estudos sejam pautados nela. Além disso, há o problema da primeira pessoa presente nos relatos. Para esses dois pontos é que Beatriz Sarlo chama a atenção em seu livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Sarlo alerta para os usos da memória tanto nos estudos acadêmicos quanto nas esferas política, social e jurídica, lembrando a avalanche de textos que evocam a primeira pessoa em nosso tempo: autobiografias, relatos, memórias, entrevistas. O eu volta a ocupar lugar de grande destaque, nomeado, por ela, de guinada subjetiva.

Tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de “guinada

linguística” ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a *guinada subjetiva* (SARLO, 2007, p. 18, grifos do autor).

O uso da memória e da primeira pessoa tanto pela literatura quanto pela história numa tentativa de reescrita do passado parecem ser a grande preocupação da estudiosa. Sobre o assunto, Seligmann-Silva alerta que a ascensão da memória, fragmentária e baseada na experiência individual e da comunidade, não tem como meta a tradução integral do passado (2003, p. 65). Jeanne Marie Gagnebin diz que “na história, na educação, na filosofia, na psicologia o cuidado com a memória faz dela não só um objeto de estudo, mas também uma tarefa ética: nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens” (GAGNEBIN, 2006, p. 97).

No capítulo “Documento e História”, de Leandro Karnal e Flavia Galli Tatsch, parte do livro *O historiador e suas fontes*, a ideia de documento histórico é discutida ao longo do tempo e como cada período histórico produz suas próprias fontes. Segundo Karnal e Tatsch, a Escola dos *Annales*, no século XX, com Lucien Febvre e Marc Bloch, colaborou para o alargamento da noção de fonte. Ao mesmo tempo em que se ampliava o campo de temas do historiador – História dos seios, da praia, das crianças, dos jovens, da alimentação, da etiqueta –, alargou-se, necessariamente, a tipologia da sua fonte. Assim, cartas, diários e outros escritos pessoais podem também servirem de fonte para o trabalho do historiador. Em outro capítulo do mesmo livro, “Cartas”, de Teresa Malatian, as cartas são estudadas como possíveis fontes para conhecimento do passado e sua escrita. E, nesse ponto, a estudiosa toca nas cartas autobiográficas e noutros escritos em que o sujeito toma uma posição reflexiva em relação a si e à sociedade na qual está inserido. Ao abordar esses documentos, o historiador é aconselhado a sempre confrontar esse tipo de fonte com outros documentos, já que “nenhum documento pode iluminar por si só um tema. A confrontação com outros documentos se impõe, abrindo ao historiador novas perspectivas e novos ângulos de compreensão” (MALATIAN, 2009, p. 205). Mais:

O “fetiche” da fonte primária é uma verdadeira operação de distorção do processo de produção da História, tal como definiu Keith Jenkins. Esse “fetiche” corresponde a uma visão de que o documento seria uma lente transparente capaz de magnificar o passado real e torná-lo, novamente, visível como foi aos olhos dos seus contemporâneos. A base dessa crença talvez esteja alicerçada em outro equívoco, a da autonomia documental, de que o documento “falaria por si” ou que ao historiador caberia um silêncio

respeitoso diante de suas fontes inquestionáveis (KARNAL e TATSCH, 2009, p. 22).

Não se trata, aqui, de pôr em xeque o depoimento de sobreviventes nem de diminuí-lo frente a outros documentos históricos, mas de pontuar que a História, apesar de ter se voltado durante o século XX para a memória como uma de suas fontes, não deve se valer desta como o único instrumento de trabalho de um historiador. No final do capítulo “Crítica do testemunho: sujeito e experiência”, Sarlo afirma que,

No meio século que vai do fim da Segunda Guerra Mundial até o presente, a memória ganhou um estatuto irrefutável. É certo que a memória pode ser um impulso moral da história e também uma de suas fontes, mas esses dois traços não suportam a exigência de uma verdade mais indiscutível que aquelas que é possível construir com – e a partir de – outros discursos. Não se deve basear na memória uma epistemologia ingênua cujas pretensões seriam rejeitadas em qualquer outro caso. Não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança; tampouco o dever de memória obriga a aceitar essa equivalência (SARLO, 2007, p. 44).

A historiografia, como bem lembra Seligmann-Silva, é uma (re) inscrição do passado, e não o texto “original” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 74). Sob o testemunho recai a acusação de se transformar “em um ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado” (SARLO, 2007, p. 19). O testemunho reconhece-se e quer ser reconhecido como verdade sim (“Os meus livros não são livros de história: ao escrevê-los fui rigorosamente limitado a transmitir os fatos com os quais tive experiência direta, excluindo aquilo que fiquei sabendo mais tarde por meios dos livros e dos jornais”¹⁷), mas não a verdade com letra maiúscula, a única, o exclusivo modo de se voltar ao passado, mas a verdade que a história nunca ouviu, a verdade de quem viveu o horror, a versão de quem foi atropelado por essa história vergonhosa. Não é o único recurso de reconstituição do passado, e nem se pretende ser, mas é a versão que por muito tempo ninguém se propôs a ouvir, é a versão daqueles de que, saindo como perdedores, esquecemos ou sobre os quais falamos vagamente. Essa volta ao passado, a fidelidade ao ocorrido, como se lembra de forma perspicaz Jeanne Marie Gagnebin, não sendo um fim em si, intenciona a transformação do presente (2006, p. 55).

¹⁷ “I miei libri non sono libri di storia: nello scriverli mi sono rigorosamente limitato a riportare i fatti di cui avevo esperienza diretta, escludendo quelli che ho appreso più tardi da libri o giornali” (LEVI, 1997, p. 262).

3. O romance

Em câmara lenta, ao lado de outras obras, representa o testemunho em uma época de nossa história ainda obscura, inconclusa e com muitos questionamentos sem respostas. Muitos escritos foram derivados da ditadura brasileira, sob a forma de relato, de romance e de outros gêneros. A obra de Tapajós é um desses escritos que passa pela literatura de testemunho para narrar e denunciar acontecimentos dessa época. Dessa forma, a análise que se pretenderá a partir de agora tem como premissa o estudo do romance pela teoria testemunhal.

Num trecho depois da ficha catalográfica e antes do início propriamente do texto ficcional, Renato Tapajós se autoapresenta no tópico “O autor por ele mesmo”. No primeiro parágrafo da apresentação, marcado por aspas, o que marca diretamente a fala do escritor, ele resume sua saída de Belém do Pará para São Paulo e seu percurso como estudante e como trabalhador. Passou pelo curso de engenharia do ITA, pela Escola Politécnica e pela Escola de Arte Dramática. Depois começou a estudar Sociologia e, na mesma época, começou a trabalhar com cinema, produzindo e dirigindo comerciais de TV, documentários e filmes didáticos. Entre 1965 e 1968 diz ter feito alguns filmes didáticos e três documentários de curta-metragem, além de dar cursos de cinema no Museu Lasar Segall. Em 1976, ano anterior do lançamento do livro, registra o documentário sobre autoconstrução na periferia de São Paulo, “Fim de Semana”, que, como lembra Tapajós, recebeu o prêmio VASP de melhor filme na V Jornada Brasileira do Curta Metragem, em Salvador, na Bahia. Nessa primeira parte do texto Renato Tapajós se respalda na sua formação e nos trabalhos realizados, citando prêmios. No segundo e último parágrafo, o texto muda de tom e traz ideias que, na época, poderiam ser muito perigosas. Nas primeiras linhas, o romancista localiza temporalmente sua obra, dizendo que se trata de uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o Brasil entre 1964 e 1973, diz ainda que seu aspecto fundamental “é a discussão em torno da guerrilha urbana que eclodiu nesse período, em torno da militância política dentro das condições dadas pela época” (TAPAJÓS, 1977, p. 10). Uma “reflexão emocionada”, o que o coloca como partícipe desse movimento também, com dúvidas, com tensão, com ódio e desespero. Uma discussão em torno da contradição que se construiu em determinado momento para os militantes, que se dividiram entre o compromisso moral e as opções políticas que se delineavam. A

descrição é precisa, já que essas características apontadas são muito pungentes no texto e o perpassam em todos os momentos. Porém, o trecho mais revelador é este:

É claro que o romance é também uma denúncia da violência repressiva e da tortura, porque ninguém pode escrever com um mínimo de honestidade sobre política em nosso país, nesse período, sem falar de tortura e de violência policial – tão marcante que foi a presença da repressão na formação desse Brasil em que vivemos hoje (Ibid., 1977, p. 10).

De forma aberta, clara e sem rodeios o escritor toca num dos pontos mais problemáticos da ditadura no Brasil: tortura. Denúncia de tortura, de maus-tratos nos órgãos militares. Sem a “proteção” da ficção, o escritor se expõe e enfrenta a censura. Antonio Candido, no parecer já comentado, se pauta na teoria literária para construir a defesa do romancista, mencionando a todo tempo a estética e o uso da linguagem como construção de realidade. Apesar de, em seguida, Renato Tapajós afirmar que esse aspecto, a tortura e a violência, não é o principal do livro. Finaliza afirmando tratar-se de uma autocrítica, uma reflexão em torno da dissipação das organizações de esquerda e da reação dos militantes a respeito disso. Mais uma vez, ao usar o termo “autocrítica”, Tapajós se inclui como militante. A construção na terceira pessoa parece pretender um distanciamento do romancista em relação aos fatos narrados. Finaliza ressaltando que o romance é, sobretudo, “a respeito da ingênua generosidade daqueles que jogaram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo” (Ibid., p. 11). O compromisso testemunhal de se falar em nome dos demais já fica evidente nessa primeira parte. Um romance que trata das pessoas que deram tudo, inclusive a vida, na tentativa de construir um mundo mais justo. No final, a assinatura do romancista, evidenciando ainda mais a figura do autor. Ao fazer uso de termos como os comentados anteriormente, além de se incluir, respalda o romance como um todo. É a escrita de alguém que esteve muito familiarizado com os assuntos tratados, alguém que pode falar porque viveu, alguém que verdadeiramente testemunha. E isso é mais uma afronta aos censores, dizendo a eles e aos demais brasileiros que a tortura e a repressão denunciadas por ele e por outros sobreviventes não eram fantasia, calúnia, como tentavam disseminar os militares.

O romance de Tapajós narra a história de um grupo de jovens que pretendia implantar a guerrilha urbana e rural no Brasil da ditadura como forma de resistência. O narrador, não nomeado, conta aos leitores desde o processo de formação do grupo até à “queda” de seus componentes. Uma morte, em especial, é a propulsora de toda sua ação no romance. A personagem que é identificada ao longo do texto como ela, companheira

de militância e namorada do narrador, é morta de forma extremamente violenta. Na tentativa de descobrir com detalhes as circunstâncias dessa morte é que a trama narrativa se constrói. Na verdade, são três fios narrativos que se misturam e se completam ao longo do romance de forma não cronológica. O trauma advindo da experiência do choque é o condutor da narração.

O texto é iniciado da seguinte maneira: “É muito tarde. A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – *como um corte de navalha*” (TAPAJÓS, 1977, p. 13, grifos nossos). A imagem feita de um corte de navalha no corpo é oportuna para a construção de uma representação: como uma ferida que, depois de estancada, cicatriza deixando ainda uma marca no corpo, assim também funciona o trauma. O sangramento primário está controlado, porém a marca na pele existe, fazendo com que sempre se retorne à dor, à marca original. Márcio Seligmann-Silva aponta que

a experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. [...] o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato da sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49, grifos do autor).

Werner Bohleber em artigo publicado na *Revista Brasileira de Psicanálise*, “Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise”, diz que, apesar de Freud nunca ter sistematizado uma teoria do trauma, a psicanálise nasce como uma teoria do trauma. Afirma ainda que Freud chegou a declarar algumas vezes que o sonho pós-traumático e a neurose traumática constituíam para ele uma área obscura. Apesar disso, a psicanálise, diante das catástrofes do século passado, viu-se frente a uma tarefa incontornável para o seu desenvolvimento teórico e técnico: o retorno do estudo do trauma e de suas consequências na vida das pessoas. Por muito tempo, a teoria do trauma foi “apenas um desiderato da investigação analítica e o trabalho com a violência política social e com seus efeitos, não alcançando o lugar de importância que lhe cabia dentro da psicanálise” (BOHLEBER, 2007, p. 155). Porém, com o advento da Primeira Guerra Mundial, a questão do trauma externo volta a ocupar um lugar de destaque. Bohleber aponta o trauma como sendo um

factum brutum que, no momento da vivência, não consegue ser integrado em um contexto significativo, pois a textura psíquica é rompida. Isto exige condições especiais para sua recordação e posterior integração na experiência de vida atual (BOHLEBER, 2007, p. 160, grifos do autor).

O traumático funciona como um elemento estranho no aparelho psíquico e, sendo assim, deve ser expurgado. Bohleber esclarece que é por meio da compulsão à repetição que “a vivência traumática é atualizada, na esperança de assim atar psiquicamente a excitação e a colocar novamente em funcionamento o princípio do prazer bem como todas as formas de reação psíquicas ligadas a ele” (Ibid., 2007, p. 164). Segundo Camila Braz Padrão, na primeira concepção do trauma ele se caracterizaria por um acréscimo de excitação, um excesso, por uma quantidade de energia psíquica do qual o sistema nervoso não dá conta. Depois, ele passa a ser concebido como um conflito inconsciente, advindo de uma realidade psíquica que em nada se confundiria com o real. Percebe-se, na última concepção, um deslocamento do fator externo para o interno na gênese do trauma. Conforme Camila Padrão, em 1920, com *Além do Princípio do Prazer*, Freud inaugura então a segunda teoria do trauma, dentro de uma reflexão das pulsões.

O Princípio de Prazer continua em cena, como uma tendência psíquica à busca do prazer e da diminuição do desprazer [...]. Entretanto, o conceito de Pulsão de Morte vem para dar conta deste suposto paradoxo. Mesmo que o psiquismo seja regido pelo Princípio de Prazer, este está submetido a algo mais arcaico e inesperável, algo que impele o sujeito a realizar estas repetições: a Pulsão de Morte (PADRÃO, 2012, p. 4)

Se os sonhos são sempre a realização – metafórica e/ou metonímia – de um desejo inconsciente, os sonhos traumáticos podem representar algum tipo de desejo do sujeito? A repetição, traço fundamental do trauma, é uma tentativa do psiquismo de dominar o excesso de excitação, de “obter êxito na domesticação da violência psíquica a qual está submetido” (PADRÃO, 2012, p. 6). São tentativas do sujeito de se tornar ativo novamente. Na escrita do testemunho, é recorrente a repetição, a retomada constante, bem como as falhas mnemônicas, as dúvidas, as incertezas. Em *Em câmara lenta* podemos traçar um paralelo entre a compulsão à repetição e a estrutura do trecho principal do romance. A cena da tortura da personagem não nomeada se repete durante seis vezes, aumentando aos poucos, como numa tentativa de desenhar todo o ocorrido, toda a cena violenta. Mesmo não estando na cena da tortura, a postura do narrador é a de um observador atento, que conta, com riqueza de detalhes, o ocorrido para o leitor. Dentro desse contexto, a escrita literária seria uma forma de atar partes, uma forma de o

sujeito tornar-se ativo novamente? Por meio da escrita alguns contornos podem ser (re)feitos? Ao que tudo indica, sim. Conforme Seligmann-Silva,

a literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas. Ela é *marcada* pelo “real” – e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro – vide Blanchot... –, de um visível que não percebemos no nosso estado de vigília e de constante *Angst* (angústia), diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74, grifos do autor).

“Cortar novamente a pele já cortada” (TAPAJÓS, 1977, p. 17): no romance de Tapajós, essa é a imagem mais oportuna para compararmos com o processo de escrita. Escrever, relembrar, sentir a dor, tentar equilibrar as energias psíquicas, e assim sucessivamente. Esse me parece o caminho percorrido pelos sobreviventes que optaram por narrar.

Um dos fios narrativos do romance é a tentativa de criação da guerrilha, tanto a rural quanto a urbana no Brasil.

3.1 A guerrilha

No início do romance, logo após a primeira descrição acerca da morte da personagem militante não nomeada, que se estenderá por mais cinco *flashbacks*, temos o primeiro trecho sobre a guerrilha rural. Durante todo o romance, a guerrilha rural será frequente. Explicitamente, aparecerá 12 vezes, isto é, em 12 trechos. Ele inicia localizando o local em que se encontrava o grupo: praia, rio, floresta, águas escuras. Um barco encalha e descem dele rapazes armados. No barco, o piloto estava morto, assassinado por querer desertar, fato que será revelado no quinto trecho. Há seis guerrilheiros, que buscavam junto às comunidades ribeirinhas adesão à guerrilha. Ao personagem venezuelano é sinalizada a liderança, por meio de planos para que o contingente aumentasse e ganhasse mais combatentes. Temos o primeiro indício do labor inexperiente do grupo, tópico que retornará durante toda a descrição da empreitada: “Os seis guerrilheiros tinham pela frente uma floresta imensa e desconhecida, armas ineficazes, uma ignorância quase total a respeito do que queriam fazer. Mas acreditavam” (TAPAJÓS, 1977, p. 17). Decidiram avançar pela floresta até a fronteira com a Venezuela, já que do outro lado, no outro país, havia a guerrilha faz tempo. Começando o combate perto da fronteira, podiam atravessar. Expandindo a luta no Brasil, era mais um elo na revolução continental. Tinha notícias de que algo

aconteceria na Bolívia, e que o próprio Guevara estava a caminho para lá. Em Manaus, tinha se reunido com os estudantes, que sabiam que ele vinha de Cuba e se entusiasmaram, mas somente seis tinham topado a “parada”. Teve outro que foi festejar a partida para a guerrilha, ficou bêbado e perdeu a hora de embarcar – mais um traço da inexperiência do grupo, o tom amador. Os meninos eram todos secundaristas, “mas iam se transformar em homens de luta” (Ibid., 21). O armamento, assim como o grupo, era ineficaz, não havia rifles, metralhadoras nem granadas. O arsenal se resumia a carabinas Winchester 44, espingardas de caça calibre 12 e revólveres 38 ou automáticas 7,65.

No quarto trecho, uma única informação: “O vento desencalhou o barco e ele começou a descer o rio, levado pela correnteza, transportando o corpo do piloto, alguns livros e um disco editado pela UNE, que se chamava o ‘Povo Canta’”¹⁸ (Ibid., p. 26). O barco, com o corpo do militante assassinado e, sobretudo, com um disco editado pela União Nacional dos Estudantes, denunciaria, mais tarde, o grupo às Forças Armadas. No prosseguimento do romance, no quinto trecho temos outros problemas enfrentados pelos militantes daquela empreitada: roupas esfarrapadas, pele ferida pela vegetação fechada, mosquitos que atrapalhavam o sono, mantimentos se esgotando. “Insignificantes, esmagados pela enormidade da floresta, eles continuavam. A ideia da revolução era algo distante, um sonho de poucas palavras diluído no passado, uma sombra indistinta. Mas continuavam” (Ibid., p. 39). O combate era o de cada momento para manter o corpo em movimento, para não perder o armamento e para, sobretudo, continuarem vivos. “Sonâmbulos de uma ideia grandiosa, meia dúzia de adolescentes exaustos, cambaleando para explodir um continente” (Ibid., p. 40). Esse trecho traduz o tom da experiência vivida por aqueles meninos que saíram em busca do estabelecimento da guerrilha rural no Brasil, enquanto outro grupo se comprometia com a urbana. Numa curva do rio, avistam, ao longe, uma vila. Surgida no auge da borracha, essa época se foi e a maioria das pessoas com ela, mas restaram os caboclos, que, conforme o narrador, “não tinham para onde ir, para quem o mundo não ia além da floresta e do rio, presos à terra como árvores” (Ibid., p. 40). Essa construção feita por essas personagens será de suma importância para os sete militantes. São pessoas que viviam de pesca, de plantar, vendendo às vezes peles para comerciantes que raramente cruzavam seus

¹⁸O disco foi editado pelo CPC com músicas de temática política: “João da Silva ou o Falso nacionalista”, de Billy Blanco; “Canção do Trilhãozinho”, de Carlos Lyra e Francisco de Assis; “Grileiro Vem, Pedra vai”, de Rafael de Carvalho, e “Zé da Silva é um Homem Livre”, de Geni Marcondes e Augusto Boal.

caminhos. Longe da cidade, sequer sabiam que a guerrilha e a ditadura existiam. Os aspirantes a guerrilheiros se aproximaram das primeiras casas e as pessoas foram se agrupando para observarem sete homens esfarrapados, sujos, barba por ser feita, arranhões. Os caboclos, silenciosos e lentos, vestidos com calções ou calças frouxas, mulheres com vestidos compridos, largos e desbotados, as crianças peladas e barrigudas. Todos descalços e desconfiados da procedência dos estranhos, que poderiam ser caçadores perdidos. Os meninos pararam e o venezuelano começou a discursar para os caboclos, numa mistura de português e espanhol:

Falou da miséria em que os caboclos viviam e os caboclos não sabiam que em sua vida havia miséria. Falou da exploração a que o povo era submetido e os caboclos sequer imaginavam que fossem explorados ou que pudessem sê-lo: desde sempre viviam assim. Ele falou ainda da luta para derrubar os opressores, convidando a que aderissem à guerrilha e os caboclos não sabiam contra quem lutar nem por quê. Finalmente ele falou que precisavam de ajuda, para curar os ferimentos, comer e preparar mantimentos para continuarem. Isso os caboclos entenderam. E entenderam que aqueles rapazes estranhos não eram pessoas ruins ou mal-intencionadas. Abrigaram-nos em suas casas, deixando-os descansar, curaram seus ferimentos com suas ervas e raízes, deram-lhes comida e mantimentos. Quando os guerrilheiros partiram, dias depois, haviam recuperado suas forças e levavam comida bastante para muito tempo de marcha. Mas nenhum caboclo aderiu à guerrilha. Ninguém os acompanhou (Ibid., p. 41).

Essa passagem delinea bem as pessoas de que os jovens esperavam ganhar adesão para a guerrilha. Gente que vivia sob a ditadura, mas a quem a ditadura não alcançava de forma mais enérgica, gente para quem a vida se resumia à vila. Mostra um lado do Brasil da ditadura: de pessoas que sequer imaginavam o que a ditadura representava em toda a sua abrangência e, muito menos, que era um mal que precisava ser combatido. Os jovens revolucionários saem da vila sem nenhuma adesão, como se renunciava.

No sexto trecho, um acontecimento que mudará os rumos do movimento: o barco deixado à deriva porque ninguém sabia pilotá-lo foi encontrado por caboclos. A polícia veio examinar o corpo do piloto e encontrou livros e o disco, editado pela UNE. Os livros foram considerados altamente subversivos pelos serviços de segurança do governo. O barco descoberto naquelas circunstâncias, os boatos que começavam a correr sobre o venezuelano e o desaparecimento dos jovens estudantes permitiram às autoridades a seguinte conclusão: “Havia guerrilha na Amazônia” (Ibid., p. 43). O trecho seguinte do texto inicia-se com a mesma frase que encerra o trecho anterior, construção comum no romance. Os órgãos de segurança se mobilizaram e, subindo o rio, no caminho inverso feito pelo barco encontrado com o corpo, localizaram a praia

onde ele havia encalhado. Na praia haviam ficado latas vazias e algumas cápsulas de balas espalhadas na areia. Mais uma vez, o tom amador do grupo acaba por denunciá-lo. As marcas no ponto exato da entrada também estavam lá, apontando que o grupo seguira pela floresta densa. Um dos oficiais que recebiam treinamento no Curso Intensivo de Guerra na Selva foi informado de que ia compor o grupo da operação antiguerrilha. Jovem ainda, via nessa operação uma oportunidade para se destacar. No CIGS, Centro de Instrução de Guerra na Selva, perto de Manaus, aprendiam técnicas da contraguerrilha, assessorados por instrutores americanos, alguns ex-combatentes do Vietnã. Eram ensinados a sobreviver na selva, aprendiam técnicas de cerco, o uso das armas especiais, os métodos de interrogatório mais eficientes, bem como o uso das torturas mais convenientes. O oficial, jovem como o grupo dos jovens guerrilheiros, lutava do outro lado da guerra e dispunha de formação e de armamento adequados, contrapondo-se à inexperiência do outro grupo, formado por secundaristas que perdiam a hora do embarque por terem bebido demais na comemoração. A informação da presença dos guerrilheiros no Norte do país havia chegado a Brasília, ao Estado Maior do Exército, à cúpula do Serviço Nacional de Informações, ao Presidente – e a determinação era reprimir e esmagar a ação antes que ela pudesse criar raízes.

O oficial do CIGS foi transportado de helicóptero para um ponto distante da floresta. Todo o CIGS havia sido mobilizado e realizava o cerco estratégico da região delimitada pelo círculo, com o apoio de soldados regulares e de todo o equipamento de campanha necessária. Do acampamento onde o helicóptero o havia deixado, o oficial, juntamente com *um pouco mais de dois mil homens*, iniciou uma série de marchas pela floresta. Além deles, lanchas artilhadas patrulhavam o rio, aviões de observação e helicópteros esquadrihavam o solo. A guerrilha estava sendo caçada – *a grande máquina militar procurava seis estudantes e um venezuelano*. O oficial, avançando com seus homens pela selva, sonhava com a possibilidade de localizar pessoalmente os guerrilheiros e os destruir, *num combate difícil e heroico* (Ibid., p. 59, grifos nossos).

Dois mil homens procuravam seis secundaristas e um estrangeiro. A operação era grandiosa demais e buscava por algo que ainda não existia. O oficial, assim como os jovens secundaristas, idealizava a operação e sonhava pôr em prática as técnicas aprendidas e quiçá ganhar um reconhecimento por ter participado da operação que destruiu a guerrilha rural no Brasil. As maiores cidades e vilas da região foram ocupadas e uma intensa propaganda foi realizada, “apresentando os guerrilheiros como bandidos a soldo de potências estrangeiras, perigosos e impiedosos. Inimigos da democracia que queriam derrubar o governo para instaurar uma ditadura sanguinária”

(Ibid., p. 60). Colaborar era crime, e o dever de todos era denunciá-los. Uma boa recompensa poderia ser dada se a informação fosse relevante. As tropas avançavam na floresta, realizando buscas. A única morte que as Forças Armadas tiveram nessa ação foi causada, acidentalmente, por um soldado que, ao tropeçar em cipós, teve o fuzil disparado. A bala atravessou o peito do oficial do CIGS. Não dá para precisar se esse oficial era o mesmo jovem que sonhava com a glória de uma operação bem-sucedida. A mata, densa e fechada, não era fácil, mesmo para quem passou por treinamentos. “A mata permanecia muda. Em plena selva, dentro da região cercada, os guerrilheiros continuavam a marchar, esfarrapados, exaustos, famintos” (Ibid., p. 61).

Os guerrilheiros continuavam a marchar, mas há uma semana já tinham percebido algo de estranho. Lanchas subiam o rio, aviões e helicópteros cruzavam por cima deles várias vezes ao dia. Tinham sido descobertos e estavam cercados. Resolveram se afastar do rio e avançar floresta adentro em direção ao norte. Não podiam mais caçar para não despertarem o inimigo com o barulho e com isso a fome aumentava e era cada vez maior. Além disso, agora havia o medo como companheiro. O medo que não os deixava dormir direito. “Com isso o cansaço aumentava: sonâmbulos cuidadosos, eles já haviam parado de pensar. Haviam se transformado em feixes de instinto, reagindo como animais acuados e no limite da resistência” (Ibid., p. 74). O venezuelano se esforçava para pensar por todos. Com poucas palavras, pronunciadas em voz baixa, avançava com sua tropa. Sua ideia era chegar à área da fronteira e lá poderia conseguir melhores armas, descansar os combatentes, agrupar mais gente para o combate. Os caças-bombardeiros passaram sobre eles despejando ovos de napalm¹⁹. A gelatina explodia na copa das árvores e não os atingia diretamente. “A selva Amazônia derrotava as técnicas da guerra moderna” (Ibid., p. 75). Mais tarde, o venezuelano levou seus guerrilheiros até um igarapé, aguardaram a chegada da noite e, então, atravessaram, rompendo o cerco das Forças Armadas.

Apesar de não terem encontrado apoio político na vila, a população tinha se mostrado solidária e amiga, disposta a abrigá-los e a ajudá-los. A vila representava um

¹⁹ “O napalm foi largamente utilizado no Sudeste Asiático durante a Guerra do Vietnã. Mistura de gasolina com uma resina bastante espessa da palmeira que lhe deu o nome, o napalm, em combustão, gera temperaturas superiores a 1.000°C. O napalm em combustão adere à pele, queimando os músculos e fundindo os ossos. Além disso, libera monóxido de carbono, fazendo vítimas também por asfixia”. Disponível em: <http://www.educacional.com.br/reportagens/armas/quimicas.asp>. Acesso em fevereiro de 2013.

descanso, uma trégua. Depois dos dias tensos fugindo do cerco, seria bom descansar, repor mantimentos. E, como a vila era fora da área do cerco, pensavam não haver perigo. Mas o que não esperavam era que um caboclo, Matias, diferente dos demais porque viajava, tinha ouvido falar dos guerrilheiros, do castigo e da recompensa. O caboclo não tinha estado com o grupo em sua primeira passagem pela vila, só havia escutado comentários do povo da vila. Os policiais da cidade onde Matias parou para fazer a denúncia já sabiam da operação e que o Exército realizava uma grande operação, “só não sabiam por que era preciso tanta gente, tantas armas e tantos aviões para prender seis meninos e um gringo” (Ibid., p. 91). Partiram com o caboclo em busca dos guerrilheiros. Ao amanhecer do dia, o venezuelano e os jovens estavam conversando, desarmados, em frente a uma das casas, quando viram dez praças vestidos com a farda amarela da polícia. Os soldados eram caboclos nascidos e criados na região e por isso andavam sem dificuldade na floresta, não se arranhavam, não tropeçavam nem faziam ruídos. Chegaram de surpresa. “Fantasmas da floresta, aparições quase tão apagadas quanto os caboclos ribeirinhos” (Ibid., p. 91). O caboclo Matias não recebeu recompensa, apenas o desprezo da população que não entendia por que denunciar jovens tão amáveis. Os caboclos foram torturados. Na floresta, a operação continuava, milhares de soldados procuravam guerrilheiros que, no mesmo dia, foram transportados para Manaus e entregues aos órgãos de segurança. A passagem que fecha esse trecho merece destaque:

Na parede da cela, alguém havia escrito a lápis, com letras pequenas e ligeiramente tremidas:
 “Uma multidão de crianças
 Que só queria brincar
 Portando espadas de papel
 Perdeu-se no tempo” (Ibid., p. 92).

O trecho, entre aspas, marca a autoria de outrem e referencia a prisão do grupo que aspirava a guerrilha. Jovens, portando espadas de papel, representando a fragilidade de suas armas e de seu preparo, perdeu-se. Para além dessa aproximação, o trecho revela mais e possibilita outras leituras. É mais uma das histórias insólitas protagonizada pela estúpida censura dos anos militares. No final de agosto de 1969, os organismos responsáveis da ditadura prenderam um homem porque há dias ele se sentava numa praça que ficava em frente a uma agência bancária. Tratava-se de um publicitário. Esse homem sofreu torturas por vários dias, a fim de que confessasse algo que não existia. Pensando que a confissão o livraria das sessões de torturas, resolveu se autoincriminar,

mesmo não pertencendo a nenhuma organização de esquerda. Disse que pertencia a um grupo de oposição, a Apolo 11 – referência à nave espacial que os Estados Unidos tinham lançado naquela época. Uma organização tinha membros, e agora os torturadores queriam saber quem eram essas pessoas. O publicitário entregou nomes aleatórios da sua agenda de pessoas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Várias pessoas foram presas e torturadas sem sequer desconfiarem do motivo, uma vez que nunca teriam pertencido a qualquer organização de oposição ao regime. Uma dessas pessoas foi o artista plástico João Suzuki, que foi preso em São Paulo, em setembro de 1969. Ao sair de casa com sua filha, de aproximadamente 4 anos, e quando já estava longe de casa e sem nada perceber, o artista entrou num estabelecimento comercial – uma padaria, ou bar – foi preso e separado de sua filha. Sem notícias da menina, foi levado para a OBAN, onde sofreu tortura e onde foi inquirido a respeito da Apolo 11. Nem ao menos conhecia o publicitário que fora preso, já que este conheceu Suzuki quando viu uma exposição do artista. Como o trabalho de Suzuki lhe agradou, ele resolveu guardar o contato do artista plástico. O artista foi mantido numa cela da OBAN junto com outros militantes, cuja idade variava entre 17 e 25 anos. Suzuki pouco se comunicou com eles, mas numa manhã os presos se depararam com os versos feitos por Suzuki na cela com fósforo queimado: “Uma multidão de crianças / que só queria brincar / portando espadas de papel / perdeu-se no tempo”²⁰.

Pois bem, podemos pensar dois caminhos para o uso desses versos no romance *Em câmara lenta*. O trecho vem mais separado do restante do texto, como se pode ver na imagem abaixo, o que pode nos remeter à ação inicial de João Suzuki, em 1969, na OBAN. O texto parece entrar em suspensão e voltar ao ocorrido em 1969, já que referencia a cela, a parede e aos versos.

²⁰ Disponível em: <http://csbh.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-antiores/poeta-da-edicao-joao-suzuki>. Acesso em fevereiro de 2013.

guerrilheiros, desarmados e surpreendidos, renderam-se sem reação.

O caboclo Matias nunca chegou a compreender o que havia feito. Não recebeu recompensa, apenas o desprezo da população do vilarejo que não entendeu porque denunciar rapazes tão amáveis. Os guerrilheiros, presos, foram embarcados num velho motor, ainda no mesmo dia, para serem transportados para Manaus por seus pálidos captores.

Na floresta, a operação do cerco continuava. Os aviões, as lanchas e os milhares de soldados vasculhavam a mata vazia. Prenderam e torturaram os caboclos das vilas ribeirinhas, como represália à ajuda dada à guerrilha.

Em Manaus, o venezuelano e seus guerrilheiros foram entregues aos órgãos de segurança.

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

“Uma multidão de crianças
Que só queria brincar
Portando espadas de papel
Perdeu-se no tempo.”

Ela correu para ele na praia deserta. E vinha molhada sob o sol, gotas salgadas brilhando nos cabelos curtos, uma alegria no riso claro. Uma alegria no movimento do corpo descoberto, onde a pequena faixa azul do biquíni contrastava com o dourado da pele. Ele observava o ritmo suave

Imagem 4: página 92 do romance *Em câmara lenta*

Outra possibilidade, e essa de ordem mais prática, pode estar ligado ao período que Renato Tapajós esteve também preso na OBAN. O romancista foi preso no mesmo ano e também passou pela OBAN. Mesmo que ele não tenha tido um contato mais próximo com o artista, possivelmente a história da prisão e, principalmente, da inscrição dos versos chegaram até o escritor.

Após a prisão do venezuelano, uma nova história, dentro da história da tentativa do estabelecimento da guerrilha rural, começa a ser escrita. Essa parte, a meu ver, é a mais significativa dentro da tessitura do romance. Os rumos tomados pelo personagem venezuelano, também não nomeado e identificado somente pela nacionalidade, têm muito a dizer sobre todo o texto. Todos os marcos da inexperiência dos militantes demonstrados e a ineficácia de como a guerrilha fora pensada são altamente significativos porque apontam para o novo rumo, rumo buscado e renunciado pelo personagem e narrador do romance. A partir do décimo fragmento, já se aproximando

do desfecho do livro, essa história começa a se delinear. Já preso por quase dois anos, ele resolveu assumir toda a culpa pela ação. Estava preso com mais três pessoas, também identificadas pela nacionalidade: um japonês, um americano e um peruano. Somente o venezuelano era preso político. O japonês “era um assaltante e assassino impiedoso” (Ibid., p. 115). O americano era dono de um barco pesqueiro apanhado em águas territoriais do Brasil, que foi vendido para pagar a multa, mas na véspera de viajar o homem se envolveu numa briga e atirou num guarda que tentou intervir. O americano não tinha sido julgado e mesmo assim resolveu aderir à fuga, inclusive providenciando o dinheiro para a compra de armas. O peruano era estelionatário sem grande importância. O que os unia era o plano de fuga. Tudo correria da forma esperada por eles – o carcereiro dominado, os quatro em direção à porta interna do presídio São José, em Belém. O japonês aborda os funcionários que, no momento, jogavam baralho e imploraram: ““Não façam nada com a gente [...] Não digam nada para ninguém que vocês pegaram a gente jogando”” (Ibid., p. 146). Uma crítica clara ao funcionalismo público. A preocupação não era com a fuga dos presos, e sim com a imagem dos carcereiros perante aos seus superiores. Ao invés de cumprirem o trabalho, jogavam baralho. Outra ironia é o fato de justamente o japonês, oriental entre quatro americanos, ser o único a falar fluentemente o português. Saindo do presídio, abordam o taxista e ordenam que ele deixasse a cidade. Porém, ninguém conhecia a cidade e nem sabiam dirigir. O motorista dá muitas voltas na cidade e, sem poder adiar mais a fuga, parte para a estrada que leva ao aeroporto, que passa dentro de terras pertencentes à Marinha e à Aeronáutica. Ao parar na barreira da Base Aérea, o soldado da Aeronáutica se aproxima e o motorista se joga no chão gritando “terroristas”. O tiro do japonês no rosto do soldado é o desencadeador de mais uma busca megalomaniaca por quatro fugitivos. Adentram numa área próxima ao rio, num triângulo limitado pelas terras da Aeronáutica, pela estrada do aeroporto, pela Belém-Brasília e pelo rio. Resolveram se separar, o peruano e o japonês seguiram por um lado e o americano e o venezuelano partiram para outro. Tiveram que parar, colados ao chão porque um helicóptero se aproximava. O mato era ralo e não oferecia proteção como a floresta densa de antes. O japonês foi o primeiro a se entregar e, antes que pudesse acenar, a primeira bala atingiu-lhe o peito.

Ele cambaleou, caiu ajoelhado. Os soldados continuaram a avançar, disparando contra ele, enquanto o helicóptero baixava e a metralhadora acertava os seus tiros. O corpo magro trepidava ao impacto das balas, que o

atingiam em todas as partes do corpo, arrebatando a cabeça, quebrando os braços, abrindo o peito e barriga. Quando os soldados chegaram perto e o helicóptero suspendeu o fogo, restava apenas uma massa sangrenta e disforme (Ibid., p. 154).

O peruano, acenando com os braços para cima e gritando, se entregou. Os policiais, depois que ele se aproximou, deram-lhe uma coronhada. O americano, ao lado do venezuelano, avisava que ia se entregar. Levantou-se e abanando as mãos foi identificado pelos policiais que logo já estavam desferindo coronhadas e pontapés. O venezuelano era ainda o único fugitivo desaparecido. Sabia que os soldados das Forças Armadas tinham-lhe já uma bronca por conta da guerrilha e, provavelmente, não sairia vivo dali. A intenção então era se entregar à polícia civil, com quem não tinha problemas e a possibilidade de permanecer vivo era maior.

Levantou a cabeça, viu que o helicóptero estava longe e se arrastou na direção contrária, paralelo ao rio. Pensava que aquela devia ser a direção da cidade e era pouco provável que daquele lado a concentração de soldados fosse maior. Arrastou-se durante horas, ouvindo o helicóptero se aproximar e se afastar concentrando as buscas na área que ele abandonava. Diversas vezes teve que colar-se ao chão, ao ouvir o ruído dos soldados. E os viu passarem. Primeiro os da Aeronáutica, depois os do Exército. Os soldados já estavam mais cansados e distraídos. Ele conseguiu passar despercebido, procurando as macegas mais volumosas, deslocando-se lentamente, sentindo de novo a fome e a sede como na guerrilha e estranhando apenas o solo ressequido e a vegetação raquítica, diferente da úmida e envolvente floresta. Já era quase noite quando ele chegou na borda de uma estrada estreita, mas asfaltada (Ibid., p. 155).

No meio da estrada um carro de polícia. Policiais armados encostavam-se ao carro ou acocoravam-se no chão “bocejando e fazendo lentos gestos de tédio” (Ibid., p. 156). Era a oportunidade que o venezuelano esperava. Saiu do mato com as mãos para cima e se aproximou dos policiais que mal acreditavam no que viam. Chegou perto dos policiais, identificou-se e estendeu os braços para ser algemado. Aqui é um ponto muito importante do romance. Ao longo de todo o texto o narrador personagem faz um balanço da postura da esquerda no embate contra a ditadura e é esse o grande teor do romance. Um balanço das ações e a impossibilidade de ele, narrador personagem, buscar outro caminho é tom do texto. Para ele, não havia outra saída, mas há o desejo de que outros tracem esse caminho por vias diferentes.

Responder a essas perguntas, responder a elas para que outros, ainda não marcados pela morte, possam retratar o caminho, escapando das armadilhas em que caímos, dos erros que cometemos. Outros. Porque nós, os já marcados, os comprometidos, não podemos mais. Eu não posso mais. [...] Continuar buscando outro caminho, porque continuar em desespero até o gesto final é fácil (Ibid., p. 152).

O personagem venezuelano, num fio narrativo diverso daquele que se insere o personagem narrador, representa essa mudança, esse novo começo. A luta não tinha sido em vã e nem estava perdida. Esse personagem, não nomeado, é o começo, na verdade, o recomeço. E ele tem consciência disso, por isso a busca pela polícia civil para maior chance de sobrevivência. “Dessa vez, ainda uma derrota. Mas enquanto houvesse vida, havia a possibilidade de lutar. De tentar uma nova fuga, chegar a algum lugar, *formar um novo grupo e recomeçar a guerrilha*” (Ibid., p. 155, grifos nossos). No último excerto que trata da guerrilha rural, o décimo segundo, após estender a mão para ser algemado, o personagem “sorria. Tinha agora quase certeza de escapar vivo. Só ele sabia que aquela prisão *era o caminho para nova fuga, para nova guerrilha, para a continuação da mesma luta*. Não estava sendo preso: estava apenas começando a partir para outra” (Ibid., p. 156, grifos nossos). Daí até o final do livro vão mais 20 páginas. O recomeço da esquerda é apontado nesse trecho.

Uma relação que nos parece plausível de ser feita é entre a guerrilha rural ficcionalizada no romance *Em câmara lenta* com a Guerrilha do Araguaia.²¹, o movimento guerrilheiro se deu na convergência do norte do estado Goiás, atual estado do Tocantins, com os estados do Pará e do Maranhão, numa região conhecida como Bico do Papagaio.



Imagem 5: Mapa e informações seguintes disponíveis em: <http://www.defesa.gov.br/gtt/index.php/sobre-o-gtt.html> Acesso em março de 2013.

²¹ Grupo criado em 2009 por sentença judicial que determinou o início das buscas e identificação dos restos mortais dos militantes que participaram dessa ação. A sentença foi proferida pela 1ª Vara da Seção Judiciária do Distrito Federal, cumprindo a ação vencida pelos familiares das vítimas. Disponível em: <http://www.defesa.gov.br/gtt/index.php/inicio.html>. Acesso em março de 2013.

O nome se deve ao fato que seus integrantes se espalharam por áreas situadas ao longo do rio Araguaia, próximo aos municípios de Marabá (PA) e Xambioá (TO). Essas áreas estão entre as estudadas pelo GTA na busca de vestígios de corpos. A guerrilha, que tinha por objetivo o combate ao regime militar e a instalação de uma revolução de caráter socialista no Brasil, como a ocorrida em Cuba, teve seu auge na década de 1970. Os guerrilheiros eram em sua maioria estudantes ou profissionais recém-formados vindos de várias regiões brasileiras, que começaram a se instalar na região em meados da década de 1960, orientados pelo Partido Comunista do Brasil, o PC do B. Segundo o GTA, no início da década de 1970 havia na região cerca de 70 guerrilheiros, trabalhando nas mais diversas profissões: farmacêuticos, professores, médicos, enfermeiros, comerciantes, agricultores. Conforme o GTA, a guerrilha foi estruturada por meio de uma comissão militar que coordenava três agrupamento menores, cada um formado por 21 militantes. Esses se dividiam em três grupos de sete militantes. A estrutura era para facilitar os trabalhos, além de permitir que os militantes mantivessem o anonimato na região. O Exército iniciou suas primeiras incursões em 1972. Para acabar com o movimento foram realizadas três campanhas, durante quase dois anos. O fim do movimento se deu em dezembro de 1973, com a destruição da comissão militar da guerrilha pelo Exército. Mesmo não sendo a Guerrilha do Araguaia o principal enfoque do nosso estudo, julgamos imprescindível algumas colocações acerca desse episódio tão silenciado e, aparentemente, distante do Brasil²². No artigo “Memória social da guerrilha do Araguaia e da guerra que veio depois”, Rodrigo Corrêa Diniz Peixoto, ouvidor membro do grupo GTT – Grupo de Trabalho Tocantins –, nome que foi alterado para GTA em 2011, faz colocações muito reveladoras e importantes no processo de estudo no qual os pesquisadores estão envolvidos. Primeiramente, o que chama a atenção, já no próprio título, a referência à “guerra que veio depois”. Segundo Peixoto,

Hoje, o Bico do Papagaio, no ritmo de um “progresso” que não respeita a floresta nem a população, continua sendo palco de grandes violências. Ali, a pecuária e a metalurgia de ferro-gusa, direta e indiretamente, usam trabalho escravo para a abertura de pastos e a produção de carvão vegetal. O padrão agrário é concentrador e as relações trabalhistas são degradantes, resultando disso um contexto violento, marcado por assassinatos, tentativas de

²² Também importante seria lembrar a Guerrilha do Caparaó. Em abril de 1967 sete homens foram presos no alto da serra do Caparaó. Foi o primeiro movimento armado desde o golpe. No Vale do Ribeira, interior paulista, no começo dos anos 1970, dezenove guerrilheiros, comandados por Carlos Lamarca, resistiam também ao golpe.

assassinato, ameaças de morte, famílias expulsas e despejadas, casas e roças destruídas, famílias ameaçadas pela ação de pistoleiros, para listar algumas das agressões sofridas por camponeses e trabalhadores do campo. Os conflitos crescem porque, apesar da violência, os movimentos não recuam, aumentando ano a ano o número de acampamentos e ocupações de terra, assim como o número de pessoas envolvidas. Isso é o que chamamos ‘a guerra que veio depois’, ou a ‘segunda guerra’, no dizer de moradores locais (PEIXOTO, 2011, p. 482).

Consoante Peixoto, foram realizadas três operações para a repressão da guerrilha. As duas primeiras campanhas contra a guerrilha foram comandadas pelo general Antonio Bandeira, que depois foi substituído pelo general Hugo Abreu, enquanto o general Milton Tavares comandava as ações de extermínio a partir do Centro de Informações do Exército, o CIE. A primeira campanha, a partir de abril de 1973, Operação Sucuri, foi uma missão para colher informações, utilizando de agentes disfarçados em compradores de arroz e madeira e outros tipos comuns na região para mapearem a região da guerrilha. A segunda campanha, em outubro do mesmo ano, Operação Marajoara, realizada com menos de 300 militares “sem farda, comandados por oficiais que se faziam chamar de ‘doutores’ – como o ‘Dr. Luchini’, então na Operação Sucuri, disfarçado de agrônomo do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), na verdade Sebastião Rodrigues de Moura, quem, na violenta repressão que se seguiu à guerrilha, viria a se transformar no mítico ‘major Curió’”²³ (Ibid., p. 482). O combate colocou 4000 soldados em busca de 70 guerrilheiros. Peixoto diz que Sezostrys Alves, da Associação dos Torturados da Guerrilha do Araguaia, identifica a guerrilha como a maior guerra do Brasil rural no século XX. O massacre promovido pelo Estado, a tortura impiedosa a que foram submetidos centenas de camponeses da região sustentam essa opinião. Segundo Peixoto, a execução de Walquíria, a última guerrilheira a ser morta²⁴, na base militar de Xambioá marcou o fim da guerrilha, mas não das operações do governo. Houve ainda as chamadas “Operações de Limpeza”²⁵, realizadas de inúmeras maneiras, como mostram os relatos colhidos pelo GTA. Muitas

²³ Sebastião Rodrigues de Moura, o Curió, nos anos 1970 era major do Centro de Inteligência do Exército, o CIE, e preparou o ataque final à Guerrilha do Araguaia. Participou da repressão iniciada na região que se seguiu à repressão.

²⁴ Segundo Luiz Maklouf Carvalho, em *Mulheres que foram à luta armada*, Dina, a Dinalva Oliveira Teixeira, foi a última a ser morta, ferida, com malária e em já adiantado estado de gravidez. Doze guerrilheiras foram mortas no Araguaia (1998, p. 442).

²⁵ Ao que tudo indica, eram operações com a finalidade de retirar os corpos dos militantes enterrados e transportá-los para outra área. Graças a essas operações ainda hoje a busca pelos restos mortais dos militantes é laborioso.

dessas informações apontam a base militar de Xambioá como um lugar onde se enterravam os corpos dos guerrilheiros, no entanto, as escavações do grupo nada encontraram, a não ser evidências de que ali efetivamente existiu uma base militar. Alguns ex-guias, moradores locais que ajudavam os militares na locomoção dentro da mata na época do massacre, auxiliam hoje nos trabalhos, mas mesmo assim o sucesso nas operações é difícil. Informações vagas, covas rasas em solo ácido, submetido a constantes inundações, queimadas, aragens. Peixoto cita um exemplo: interroga como é complicado localizar um lugar chamado “Dois Coqueiros”, se o que está hoje sobre o pasto são muitas palmeiras babaçus. Outros ex-guias não falam sobre o assunto. A imagem de Curió ainda é muito presente e ameaça a muitos. O ouvidor do GTA traça um perfil da situação:

O mito do Curió, uma espécie de ‘semideus’ para muitos que se subordinaram às suas ordens e ainda hoje lhe são fiéis, estabelece um obstáculo para revelações. Alguns ex-guias do Exército mantêm uma relação de cumplicidade e obediência para com ele. Curió é uma onipresença nesse meio. Fomos a Esperantina, no estado de Tocantins, tentar informações com Arlindo Balela, um antigo adepto de Curió. Encontramos um senhor senil, solitário, em uma casa imunda, que nos negou qualquer informação, repetindo, assombrado, que Curió passava por ali, sobrevoando. Outro ex-guia, buscado em Serra Pelada (PA), conhecido como Zé Catingueiro, disse ter recebido por telefone autorização de Curió para revelar um ponto de sepultamento em Tabocão. A participação de Catingueiro encheu de expectativas o grupo de trabalho, mas no local que ele apontou nada foi encontrado. Já na oitiva de Sebastião Curió, realizada dia 28 de outubro de 2009, na 1ª Vara Federal em Brasília, esse protagonista das duas guerras, a própria guerrilha e a repressão que se seguiu, disse que iria ligar para o general, coordenador da logística do grupo de trabalho, para comunicar a autorização dada a Zé Catingueiro para que este finalmente passasse informações seguras sobre inumações. Curió, mesmo debilitado, ainda exerce influência sobre seus antigos comandados, muitos tratados na ‘taca’, nome regional para surra. Outros alcançaram o status de compadres e amigos e assumem dívida de gratidão por concessões, de terra inclusive, e favores proporcionados por esse chefe poderoso (Ibid., p. 493).

Pelos 44 processos de indenização deferidos em 2009 pela Comissão de Anistia, do Ministério da Justiça, tem-se um pequeno exemplo, mas determinante e absolutamente estarrecedor, do inferno que se instaurou na vida dos moradores da região da guerrilha. É preciso citar algumas descrições para que se tenha real noção do problema. É impactante.

José Vieira de Almeida - Foi preso e durante 3 meses foi torturado e o pai foi morto por suspeita de ser guerrilheiro. Tinha entre 16 e 18 anos quando perdeu sua terra, plantações, criações de animais e sua casa. No ano de 1973 morava com seu pai Luiz Vieira e sua mãe Joana Almeida quando foram

obrigados a abandonar o seu lote de terra após o Exército queimar a propriedade.

Adão Rodrigues Lima - Foi preso e torturado pelo Exército Brasileiro e acusado de terrorista. Foi obrigado a abandonar o que possuía, declarou que permaneceu preso durante 47 dias.

Rita Moraes Ribeiro - Foi expulsa de sua terra e tudo o que tinha foi destruído. A casa onde morava e as plantações foram queimadas por um pelotão do Exército e que não conseguiu reaver suas terras em razão do INCRA ter demarcado tudo e entregue a outras pessoas que não eram da região. Ficou escondida na casa de parentes por muito tempo por estar sendo procurada.

José Ribamar Queiroz - Foi preso durante 15 dias e brutalmente torturado sob a suspeita de ser guerrilheiro, sendo conduzido para a base de Bacaba e após ser interrogado levado para a base de Xambioá. Durante o transporte de avião da base de Bacaba para base de Xambioá foi torturado, sofrendo ameaças de ser lançado de cima do avião e que chegando a Xambioá foi levado para São Geraldo. Desesperado em razão da tortura, tentou suicídio, sendo levado novamente à base de Xambioá para ser tratado e, quando já estava curado, iniciaram-se novamente as torturas. Ficou muito doente em função das torturas, razão pela qual necessitou de tratamento em Teresina/PI, sob tratamento psiquiátrico intensivo e que toma medicamentos até hoje.

Raimunda Lopes da Silva - O pai da Requerente, Frederico Lopes, foi preso e levado para Araguaína/TO. Os soldados tocaram fogo em sua casa e em tudo que possuíam, obrigando a família a se mudar para a cidade e a abandonar a sua terra. Ainda, o seu pai foi barbaramente torturado o que o inabilitou para o trabalho. Além disso, enquanto o seu pai esteve preso, a Requerente e sua irmã, Maria Creuza Moraes da Silva, foram obrigadas pelos soldados a trabalhar para o exército no alojamento, sofrendo inclusive abusos sexuais (BRASIL, 2009)²⁶

Como aponta Peixoto, tanto Sinésio Ribeiro como Vicente Taveira, ex-guias do Exército, descrevem a execução de Walquíria Afonso Costa em Xambioá. Vicente Taveira disse aos pesquisadores que, possivelmente, o fim de Walquíria foi ali mesmo. Diz ainda que

Ela chegou 9 horas do dia. Eu vi ela chegar com uma roupinha suja, fedendo, porque na mata a gente não toma banho, magra. Demos um banho nela. Fizeram uma sopa magra. Ela sentou no banco onde a gente pegava refeição. Isso foi em outubro de 1974. Teve um sargento que era mineiro, de Uberaba, e ela também era de Uberaba. Ele perguntou a ela por que ela não se entregou. - “Eu não me entregaria porque eu vou lutar. Lutamos o que nós pudemos. Nós vamos morrer, mas nossa luta vai continuar. Quando ela continuar não vai ser na selva, vai ser na rua. A luta nunca vai morrer. Eu sei que vou morrer, mas a nossa luta não morre. Nós lutamos por um Brasil melhor”. Então o helicóptero chegou de novo com o carrasco, o Louro. Era o

²⁶Disponível

em:

<http://portal.mj.gov.br/services/DocumentManagement/FileDownload.EZTSvc.asp?DocumentID=%7B0C124622-72BD-43BD-A4BC-6D550F481671%7D&ServiceInstUID=%7B59D015FA-30D3-48EE-B124-02A314CB7999%7D>. Acesso em março de 2013.

Louro mais dois oficiais. Saíram e voltaram em meia hora. Eu não ouvi o tiro (Vicente Taveira apud Peixoto, 2011, p. 487).

Em entrevista concedida à revista *Isto É* publicada na edição de novembro de 2008, o tenente da reserva José Vargas Jiménez, que também participou do massacre, afirmou que a ordem recebida era para matar todos, atirar primeiro, perguntar depois. Na matéria “A ordem é matar”, de Amaury Ribeiro Jr., o jornalista informa que,

Em meados de 1973, o presidente Emílio Garrastazu Médici convocou uma reunião secreta com o ministro do Exército, general Orlando Geisel, e seu futuro sucessor na Presidência, Ernesto Geisel, no Palácio do Planalto, para discutir o combate aos opositores do regime. Concluíram que a abertura política do País só poderia ser feita após a eliminação das organizações que insistiam em duelar com a ditadura. Para evitar uma reação dos militares radicais à nova estratégia, decidiram que era “necessária a utilização de todos os meios para eliminar, sem deixar vestígios, as guerrilhas rurais e urbanas, de qualquer jeito, a qualquer preço”, como explicita um dos 17 itens de um documento datilografado que relata a reunião. Para o encontro, Orlando Geisel levou o general Antônio Bandeira, ex-comandante das tropas que enfrentaram militantes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) na primeira (1972) e na segunda (1973) campanha contra a Guerrilha do Araguaia, no Pará. Os combatentes só seriam derrotados em 1975, mas Bandeira explicou que o trabalho de infiltração, a “Operação Sucuri”, facilitaria o desempenho dos militares. A cópia da ata da reunião foi encontrada em 1998, entre as roupas da viúva do general, Lea, junto com o relatório Hugo Abreu, mais importante dossiê sobre a Guerrilha do Araguaia e ainda inédito. [...] A reunião, confirmada pelo coronel Sebastião “Curió” Rodrigues, do Centro de Informações do Exército (CIE), mudou a postura do governo. A partir do final de 1973, não restariam mais sobreviventes nas guerrilhas (Ribeiro Jr., 2004).

Diz ainda que viu corpos sendo enterrados, mas, na Operação Limpeza, em 1975, os corpos foram levados para um lugar que só Curió pode informar, já que foi o responsável pela operação. Mostra documentos da época que, por ordem dos generais, já deveriam estar queimados desde 1985. Jiménez foi condecorado com a Medalha do Pacificador em Palma, em 1991, após “quase 30 anos de bons serviços prestados”. Curió, por sua vez, em entrevista à mesma revista, publicada em fevereiro de 2008, diz que o “pessoal” dos direitos humanos procura corpos em Xambioá, mas muitos corpos estão enterrados na Palestina, na época, uma vila com uma rua de terra. O segredo ganha força no fato de a ex-guerrilheira Criméia Almeida dizer que foi justamente nessa região que, em 2001, a comissão que reúne familiares de mortos e desaparecidos do Araguaia tentou investigar a existência de um cemitério clandestino da guerrilha e foi recebida com ameaças de morte. Hoje, a antiga vila é uma cidade com 7500 habitantes, que precisaria ter casas demolidas e solo revirado para a busca. Se fosse uma pista

segura, que se fizessem as buscas. O complicado é que são muitas informações e desinformações em torno do assunto, o que dificulta muito o trabalho. Há quem afirme que os corpos foram jogados de helicóptero na região da Amazônia. Peixoto finaliza seu texto de forma muito lúcida, dizendo que a guerrilha continuará ensejando histórias duvidosas.

O tempo, covas rasas, corpos insepultos conforme certos relatos, diversionismos preparados pelas equipes militares, informações no gênero ‘eu ouvi dizer’, meras suposições, mas também constrangimentos, medos, interesses pessoais, intrigas, omissões, imprecisões e reticências minam a confiabilidade de muitas das narrativas colhidas de mais de cem colaboradores ouvidos sobre os supostos locais de sepultamento e as circunstâncias das mortes. É preciso relativizar as falas, assim como é importante enquadrar as narrativas no contexto histórico de agora, que confere novos significados aos fatos. Os filtros ideológicos de hoje são diferentes daqueles que foram impostos na ‘taca’ e na ‘peia’, quarenta anos atrás. De um episódio tão traumático, que vincula memória e ideologia, memória e interesses, memória e receios, inclusive quanto a circunstâncias do presente, é difícil extrair uma Verdade, assim, com o V maiúsculo. Conseguimos várias versões e sabemos de algumas coisas. A guerrilha existiu e nela foram cometidos crimes ignóbeis. Mas não sabemos se haverá meios legais para punir os torturadores. Restará a indignação (PEIXOTO, 2011, p. 498).

Pelas informações acerca da Guerrilha do Araguaia fica mais nítida a relação entre o movimento e a guerrilha do romance. Além de a região ser próxima – Manaus e a região do rio Araguaia – a proximidade histórica também nos permite fazer esse enlace. O livro foi lançado em 1977, a Guerrilha do Araguaia dizimada em 1973, ou seja, na mesma década. A lembrança do movimento era muito forte nos anos setenta e, possivelmente, a guerrilha de *Em câmara lenta* tenha sido baseada na Guerrilha do Araguaia. A tortura a que foi submetida a população da região, a discrepância entre a quantidade de militares e de guerrilheiros também são indícios de que o texto de Tapajós mantém uma relação próxima com a Guerrilha do Araguaia.

É importante registrar que, nos estudos sobre o romance, até onde podemos investigar, não há essa analogia entre as guerrilhas (da narrativa ficcional e da história brasileira).

3.2 O testemunho da “geração da repressão”²⁷

Como já pontuado, a cena na qual é descrita a morte da personagem feminina principal do romance, referida ao longo do texto como “ela”, é construída por meio de seis blocos, que aos poucos vão aumentando e revelando ao leitor, em câmara lenta, o que ocorreu.

O primeiro trecho da cena aparece na página 16, com 14 linhas. Ao leitor é dada a informação de que havia uma mulher, ela, e que também existia um homem que segurava uma maleta. Além disso, um policial bloqueava a porta, ainda não se sabe exatamente do quê. E, por fim, um revólver dispara, um clarão e estampido rompem o silêncio. Assim, finaliza-se esse primeiro trecho, sem muitas informações e detalhes. Nove páginas depois aparece o segundo fragmento, desta vez com 25 linhas. Ao trecho comum ao primeiro e segundo fragmentos – “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” – são acrescidas informações anteriores e posteriores. A presença de um policial que pede para ver uma maleta que continha uma metralhadora é um dado acrescido antes do trecho comum; ao fim é adicionada a certeza de que o policial era o alvo e que uma fuga tinha começado e que havia uma terceira pessoa ainda não indicada no primeiro flash. Os três saíram do carro, disparando e correndo cada um para um lado, entre carros parados num bloqueio, informação que permite ao leitor saber o lugar em que a situação ocorria. Mais uma vez a personagem feminina atira e outro policial é atingido. Ela corre e quase todos os policiais a seguem, sempre fazendo disparos.

²⁷ Expressão de Antonio Candido para se referir aos escritores da década de 1970. Cf. FRANCO, Renato. Literatura e catástrofes no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 351-369.

Trinta e uma páginas após o segundo trecho, o terceiro é apresentado com 45 linhas. Assim como funciona no segundo trecho em relação ao primeiro, são acrescentadas informações anteriormente e posteriormente ao trecho comum. O esquema é repetido em todos os flashes, fazendo com que o leitor tenha consciência do que acontecia de forma paulatina, em capítulos que retornam contando sempre um pouco mais, em câmara lenta. Ele, o personagem masculino que dirigia, percebe a rua bloqueada por uma batida policial, e como não havia como escapar, já que outros carros atrás dele se aproximavam, parou o carro. Um policial se aproxima, pede os documentos, os confere. Dá a volta no carro, examinando seu interior à busca de alguma coisa suspeita. A moça, sentada à frente, sorri. No banco traseiro o terceiro personagem segurava uma maleta escura, onde estava a metralhadora. Às informações comuns a ambos os trechos, são acrescentadas posteriormente a saída da personagem feminina da área bloqueada, enquanto o personagem que conduzia o carro dobrava uma esquina e conseguia escapar. Ela seguia correndo e atirando. A carga do revólver se esgota e ela continua a correr. Na página 87 mostra-se o quarto trecho, com 70 linhas. Do segundo trecho para o terceiro houve o acréscimo de 20 linhas, entre o terceiro e o quarto 25 linhas. Como nos outros flashes, novas informações são levadas ao conhecimento do leitor. Um marcador temporal, pela primeira vez, nos indica que era madrugada e o personagem dirigia com cuidado porque havia muito movimento nas ruas de subúrbio, sempre evitando as mais movimentadas. Entra, então, numa rua que dá diretamente na avenida e na metade da rua percebe a batida policial. Na fuga da personagem feminina já sem munição, um dos policiais a alcança. Tentando escapar, ela bate com a coronha do revólver no policial, mas este se lança sobre ela e rolam pelo barranco. Ela ainda tenta se levantar e escapar, dando um pontapé no estômago dele. Ele agarra sua perna enquanto outros policiais se aproximam:

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. Um policial segurou-a firmemente enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno (TAPAJÓS, 1977, p. 89).

No maior intervalo entre os flashes, o quinto trecho, iniciado na página 142, tem 55 páginas de diferença e não mais, como nos outros intervalos, entre vinte e vinte cinco páginas, é organizado em 103 linhas. Neste trecho o acréscimo anterior ao trecho comum é pequeno, uma vez que a localização e o porquê da presença dos militantes já

são nítidos. No sexto trecho isso ficará mais claro ainda. Os três tinham saído de uma reunião que se prolongara a noite toda e seguiam para o aparelho, pois precisavam pegar documentos para que, ainda naquele dia, o companheiro que os acompanhava viajasse para São Paulo. Os três seguiam em silêncio no carro, cansados e sonolentos. Após algemada, arrastada nas pedras do terreno, é levada até a perua onde se iniciam as sessões de violência, de tortura.

O sexto e último trecho:

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 maleta 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; os três iam em silêncio dentro do carro. Os rostos revelavam cansaço e sono: era ainda de madrugada. Ele dirigia com cuidado porque já havia bastante movimento naquelas ruas de subúrbio, próximo a algumas fábricas. Evitando as ruas mais movimentadas, procurou uma que desse diretamente na avenida. Quando já estava quase na metade, 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. Ela, a seu lado, mantinha a fisionomia calma, quase confiante. 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 de suspeito. Ela sorriu timidamente, como que acanhada com o exame. No banco traseiro um outro companheiro segurava uma maleta escura; o policial pediu para ver o que tinha na maleta e na maleta tinha uma metralhadora: 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. O policial, atingido na testa, foi lançado para trás, rolando no chão. As portas do carro se abriram simultaneamente e os três saltaram, disparando suas armas e correndo cada um para um lado, por entre os carros parados no bloqueio e que ocupavam toda a rua. Ela atirou outra vez e outro policial, que levantava uma metralhadora, caiu. Ela correu por entre os carros e quase todos os policiais foram atrás dela, atirando sempre. Ela saiu da área do bloqueio, correndo pela margem de um barranco, enquanto ele, dobrando uma esquina e outra direção conseguiu escapar. Ela corria e atirava para trás, o vento batendo em seus cabelos. A carga do revólver se esgotou e ela continuou sua corrida. Os policiais pararam de atirar e um deles conseguiu alcançá-la, segurando-a pelo braço. Ela se voltou e bateu a coronha do revólver na cabeça do policial. Este lançou-se sobre ela e ambos rolaram pelo barranco. Ao chegarem embaixo se levantou, tentando livrar-se do policial com um pontapé em seu estômago. No entanto ele agarrou sua perna e, enquanto ela procurava 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. Um policial segurou-a firmemente, enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno. Levaram-na até a perua, que estacionou perto com os freios rangendo pela brusca parada. Jogaram-na no banco traseiro e dois policiais sentaram-se, um de cada lado dela; enquanto a perua arrancava em velocidade, a sirena aberta lançando seu gemido de terror pelas ruas sonolentas. Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhe as obscenidades mais sujas de que se conseguiam lembrar. Enquanto um dava-lhe uma cotovelada nos rins, o outro a atingia com um cassetete no rosto. Um terceiro, debruçando-se do banco da frente para trás, batia com a coronha do revólver nas mãos atadas pelas algemas. Os dedos estalaram, os ossos se rompendo com o impacto. No rosto, o sangue começava a brotar do nariz e do canto dos lábios. Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e de dor. A perua entrou, por fim, em um portão e freou em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuava a ser espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz. Mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. Ela tentava se defender, atingindo um ou outro agressor, mas eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue. O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a. O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos brilharam de ódio e desafio. O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora. Sua cabeça balançou, mas, quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo. Com um esforço, continuava calada. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a sentar-se. Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. 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 bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão do 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).

Jaime Ginzburg, no artigo “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós”, analisando a última cena na qual os detalhes acerca da morte da personagem principal feminina são desvendados, inicia chamando a atenção para a dificuldade em examinar esse tipo de texto baseado em procedimentos convencionais de crítica literária pelo impacto e choque causados, empecilhos na fruição do texto. Então, comenta acerca da personagem que sofre a tortura no trecho destacado, a personagem principal feminina não nomeada. Comenta também acerca do personagem masculino que às vezes emite enunciados em primeira pessoa e que está envolvido emocionalmente com a personagem torturada. Porém, no trecho em análise prevalece o uso da terceira pessoa. O narrador não entra no carro junto com a moça, mas ainda assim o seu olhar é de alguém que observa de perto o ocorrido. A riqueza de detalhes é grande. Desde o momento em que a personagem é capturada, passando pelo interior do carro até a chegada à sala de maior tortura, Ginzburg lista os atos agressivos sofridos pela moça:

Socos no rosto, pontapés nas costas, coronhada na nuca, cotovelada nos rins, cassetete no rosto, coronhada nas mãos, empurrão, desnudamento forçado, soco na boca, pisada e aperto no estômago, pisada no pescoço, chute na cabeça, tiro de revólver no braço, colocação da mulher no pau de arara, colocação de magnetos para emissão de choques nas mãos, nos pés, nos seios, na vagina e no braço ferido pelo tiro, batidas no rosto, no estômago, no pescoço, nas costas, empurrão para que a moça caísse no chão, colocação da coroa-de-cristo e esmagamento do cérebro. Há indicações de sangramento em partes do corpo, queimaduras, e também do deslocamento de um olho. Além da agressão física, há referências à agressão verbal, com palavrões e obscenidades (GINZBURG, 2012, p. 465).

Por parte da prisioneira é mantida uma postura de resistência, uma recusa em responder, um silêncio resultado de um grande esforço. O único som emitido pela moça ocorre após o tiro no braço, quando é colocada no pau de arara, “ela deu um grito de dor, um

urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo” (p. 171). O grito, como pontua Ginzburg, indica a fragilidade da moça frente à extrema dor a que fora exposta. A resistência política é articulada com a resistência física, uma vez que a fala, nesse momento, traria o risco. A tortura infligida a ela não cessaria se fala acontecesse, apenas aumentaria o risco aos demais militantes. O narrador, diferentemente dos policiais, refere-se à moça com expressões afetivas: “pulsos delicados”, “pele macia”. Os policiais, em contrapartida, se mantêm distantes – tendo com a prisioneira uma relação objetiva.

Ginzburg faz uma reflexão muito pertinente a respeito da expressão da personagem durante a sessão de tortura. Sem falar, os olhos ocupam o lugar de linguagem no momento. Como alerta Ginzburg, os olhos indicam o estado da personagem, já que ela opta pelo silenciamento:

O narrador chama a atenção para os “olhos abertos” que, com o espancamento, “se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa”. Ainda revoltada, a moça lançava sobre o policial “um olhar duro e feroz”. Essa dureza implica uma firmeza, que a sessão de tortura procurará decompor. Mais adiante, sendo atacada no chão, seus “olhos brilharam de ódio e desafio” e, antes do tiro, “seu olhar não havia mudado”. Até este ponto, os olhos abertos da prisioneira representam sua persistência, sua convicção no silêncio. Porém, quando chega o momento da coroa-de-cristo, “seus olhos já estavam baços”, indicando a fragilização física pela intensidade da dor a que fora exposta. A culminância do processo de degradação aparece quando “um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio”. Na sequência de imagens, iniciada com o olhar duro e feroz, esse deslocamento físico do olho antecede a morte (GINZBURG, 2012, p. 466).

No contexto, os olhos ocupam um papel metonímico, representando o corpo. A transformação dos olhos indica o gradativo avanço do sofrimento experimentado pelo corpo. A degradação dos olhos, conforme Ginzburg, corresponde à exposição do corpo da personagem à dor e a uma morte cada vez mais próxima. Mas para além do momento da tortura, durante todo o romance aos olhos da personagem cabe um papel importante. Na maioria das cenas nas quais a personagem aparece, ela está calada, silenciada, a observar, e os olhos sempre são lembrados pelo narrador. A primeira cena ocorre logo depois que recebem a notícia do Ato Institucional nº 5, e uma discussão com o pai da personagem Lúcia é iniciada. O pai os alertava do perigo do momento, de um golpe dentro de outro, do endurecimento do regime e dos cuidados que eles precisavam ter:

Lúcia continuou irritada depois que ele saiu: ser de esquerda era bom da boca pra fora, na hora de fazer qualquer coisa, não podia, era preciso ter tantos cuidados que talvez fosse melhor ficar trancada em casa. Além do que, revolução era pra ser feita pelos filhos dos outros, alguém precisa fazer a

revolução, mas não minha filha. Fernando acabou rindo, mas sua companheira [na época a personagem ainda vivia com Fernando, até que ele viajou para Cuba] continuava séria e distante. Da janela, ele observou a companheira de Fernando e seu silêncio, intuindo a preocupação que havia *naqueles olhos escuros e muito levemente estrábicos* (TAPAJÓS, 1977, p. 45, grifos nossos).

Além da presença dos olhos, há a crítica a uma grande parcela da sociedade brasileira da época que pode ser estendida à atual: a ideia de que a revolução era necessária, mas que os outros é que deveriam se arriscar, não os seus filhos. A necessidade de mudança era iminente, mas que essa mudança fosse conquistada por outros. Por proteção, comodismo ou egoísmo, era assim que a classe média se posicionava e, em grande parte, se posiciona ainda hoje. Em outra passagem, quando o personagem narrador retirava armas do esconderijo para limpá-las, mais uma vez temos um exemplo de como os olhos são explorados ao longo do romance. Limpando as armas, o personagem diz haver beleza nas armas como num animal. Marta rebate dizendo que o importante era que funcionassem bem. Este trecho também revela traços desse narrador e personagem tão misterioso. Ao falar dela, da personagem militante principal, revela-se muito dele próprio:

Mas surpreendeu o olhar de sua companheira, fixado no revólver que limpava, uma ruga de preocupação na testa, a boca contraída e séria. Será que havia mesmo alguma coisa de errado? Ela disse, lentamente, sem olhar para ele, quase que como para si mesma: “Isso é verdade. Você não consegue sentir os outros”. Ele parou, *olhou espantado* para ela. Ela também era calada e distante – mas reconhecia que ela era bem mais acessível. Mesmo sem falar, ela conseguia se aproximar de todo mundo. Enquanto ele, embora entendesse os problemas dos companheiros, tinha dificuldade em manifestar aquela ternura meio sentimental que parecia ser a regra em toda esquerda. “Mas o que é que isso tem a ver com armas?” Marta ironizou: “Você é um ingênuo. Só vi teu olho brilhar daquela vez no aeroporto e quando você olha uma arma. Ou quando olha para ela”. Indicou a companheira com um gesto de cabeça. “O resto do tempo você tem um olhar seco. Mas pra quem te conhece, você é transparente”. Ele se sentia confuso. Buscou a companheira com *os olhos e ela o olhava com uma enorme ternura*, ainda que seus lábios esboçassem um sorriso divertido (Ibid., p. 62, grifos nossos).

Mais à frente, num dos raros momentos de lazer do casal numa praia, em que só aparecem os dois longe dos pontos, das armas e da militância, mais uma vez a presença dos olhos dela: “Ela *olhou* o mar e fez um gesto amplo, carregado de liberdade e de vida. Correu pela praia até cansar e voltou para ele, molhada de suor, o riso cristalino. Seu gesto era um traço de alegria” (Ibid., p. 72, grifos nossos). Vinte páginas à frente, num outro momento de lazer, também na praia, também o olhar: “Ela o *olhou* com um sorriso e ele voltou-se para ela, apoiado no cotovelo sobre a praia. [...] Depois de um

momento ela *o olhou* notando uma distância em sua expressão”. (Ibid., p. 93, grifos nossos). Outro momento relevante no romance é quando ela recebe a notícia da morte de Fernando:

Agora ele a via, parada no meio da sala, absorvendo o sentido da notícia definitiva. Ela engoliu em seco, fechou os olhos por um momento e perguntou: “Como foi?” Sérgio, que tinha ficado em pé, encostado na porta, contou para ela tudo o que havia acontecido. Ela ouviu em silêncio. Estava pálida, o rosto contraído, mas os *olhos brilhavam, sem derramar uma lágrima, sem nem mesmo ficarem úmidos* (Ibid., p. 108, grifos nossos).

No próximo trecho, a discussão gira em torno de um sequestro feito por outra organização de esquerda e a uma decisão tomada por eles, considerada errada pelos militantes do romance. O grupo se exalta por achar que foram feitas muitas concessões por parte da organização. Como resposta a uma fala do personagem companheiro da militante morta na cena de tortura – para ele, com todos os recuos feitos eles desmoralizavam o sequestro como forma de luta, e era capaz de não dar mais certo depois disso –, “ela *olhou para ele, gravemente*” (Ibid., p. 131, grifos nossos). No trecho que antecede ao último *flashback* da tortura da personagem principal, temos a descrição da personagem num trecho em que a primeira e a terceira pessoa se confundem. Ora é usada a primeira, ora a terceira. Sentada na cozinha, “os olhos distraídos”; na mesa havia uma garrafa de champanhe, um copo e silêncio interrompido quando ele abre a porta e “ela o olhou com um leve alçar de sobrancelhas” por descobrir que não estava sozinha, como pensava. Nada falou, “ela o olhava como quem está muito longe”. No segundo parágrafo do trecho, em alguns momentos ele parece travar com a personagem um diálogo:

Ela era calma e decidida, tinha um corpo flexível, esguio e forte. *Mal a conhecia, companheira*. Vista muitas vezes, de perto ou de longe, no tempo de movimento estudantil. Poucas palavras, mesmo porque ela não era de falar muito. Naquela época, andava sempre de calças compridas, blusa leve de malha, tênis, uma bolsa grande a tiracolo. Distribuindo panfletos, fazendo faixas, suada das passeatas – gotas de suor perolando a pele. *Mal a conhecia, companheira*, mesmo nas reuniões, *seu olhar calado, profundo*. Não sei que posição você defendia, companheira, ou se era a consciência de luta, qualquer que fosse ela, a criar esse rosto sereno. Que parecia transmitir tantas certezas (Ibid., p. 162, grifos nossos).

Prosseguem na passagem mais descrições: “ela era capaz, sem falar, *olhando apenas*, de fazer uma pessoa se sentir insignificante” [...] “Difícil de imaginá-la de outro jeito que não militante, companheira, ativista – a decisão desse *olhar calado*” (Ibid., p. 163, grifos nossos).

Segundo Ginzburg, a degradação dos olhos corresponde à degradação do corpo da personagem, em que o silêncio se cristaliza no cadáver. Nesse momento, o narrador assume a posição da personagem, tomando para si a dor extrema à qual a personagem fora exposta com a colocação da coroa-de-cristo. Ginzburg chama a atenção para dois momentos em que a linguagem metafórica é usada com concisão e propriedade. O primeiro é o percurso feito pelo veículo que leva a prisioneira até o local em que as torturas mais severas se iniciam. O silêncio da noite, cessado por um “clarão estampido rompendo o silêncio” do revólver, é cenário da tentativa de rompimento do silêncio da personagem:

Além de atribuir o traço de terror ao som da sirene, caracterizando negativamente o veículo policial, o narrador enuncia que a perua “rompia o silêncio da madrugada”. Em uma cadeia conotativa, podemos observar o silêncio da madrugada, em que a população intimada assiste à passagem do carro, silêncio do ambiente em torno, silêncio do contexto, da população, e vinculá-lo ao silêncio da prisioneira, determinação de resistência perante a violência policial. A opressão que intimida a população que vê o carro passar está associada à agressividade a que a prisioneira é exposta. Em ambos os casos, trata-se de silêncio perante violência oficial, a serviço do Estado. É possível observar uma analogia. A perua “rompia o silêncio” da madrugada. Os policiais realizam práticas no sentido de romper outro silêncio: o da prisioneira. No entanto, se no primeiro caso o terror do veículo consegue intimidar a população, no segundo a violência policial não chega a resultar na intimidação da prisioneira, e menos ainda na sua entrega à interlocução com os agressores (GINZBURG, 2012, p. 468).

O segundo momento é aquele em que acontece a descrição da dor extrema que toma conta da personagem – “a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo”. O uso dos termos “tudo”, “todo”, “imensa” e como “os milhares de punhais” da sessão de choques, conforme Ginzburg, atribui à dor traços do que Márcio Seligmann-Silva caracteriza como o “sem limite”. A imagem da dor comparada com a imensa bola de fogo, assim como a tortura com a coroa-de-cristo, parece ter sido prenunciada em trechos anteriores ao da tortura no romance. Os termos “círculos de ferro em volta do crânio” e “grito composto de fogo” antecipam o flagelo da personagem.

Exercer a violência, libertar o peso com que ela oprime o peito, com que ela estrangula o pescoço e põe um *circulo de ferro em volta do crânio*. Soltar o grito acumulado, o grito formado por milhares de vozes caladas, o grito jamais proferido e que libertará todos os fantasmas. *O grito que resume toda a dor*, que é ao mesmo tempo, vermelho como o sangue e luminoso como o sol. [...] *O grito composto de fogo*, de sangue, de carne despedaçada, sangrento desmembramento de um corpo. O grito final, puro, cristalino e ao

mesmo tempo profundamente escuro, caverna perdida por milênios e de repente trazida à luz, com seus segredos incontáveis, incompreensíveis, inapreensíveis e assustadores (TAPAJÓS, 1977, p. 140, grifos nossos).

No romance, a personagem não tem como dar o seu testemunho porque foi silenciada, mas a sua estória vem à tona por meio do testemunho. Como lembra Ginzburg, é uma duplicação do silêncio. Além do esforço do silêncio durante a sessão de tortura, a militante torna-se voz silenciada por estar morta. Representa, desse modo, as verdadeiras testemunhas lembradas por Primo Levi, aquelas que foram ao mais fundo e por isso mesmo a elas não foi permitido um retorno para narrarem o que viveram. Seu testemunho é, portanto, por meio da voz do narrador que, ao final do romance, também se torna uma voz silenciada. Entretanto, antes de se silenciar e de ser silenciado ele testemunha por ele próprio e pelos outros que já tinham sido calados. Desse modo é uma testemunha que fitou a Górgona, que foi ao fundo sobre o que testemunhou.

Maren e Marcelo Viñar no livro *Exílio e tortura* abordam pontos importantes acerca da tortura e de como o corpo reage a essa exposição. Marcelo Viñar pontua três momentos sucessivos da tortura. O primeiro, e mais conhecido, visa à *aniquilação* do sujeito e à destruição de seus valores e convicções. O segundo momento desemboca numa desorganização do indivíduo consigo mesmo e com o mundo, o que chama de *demolição*. O último momento é a *resolução desta experiência limite*. Antes de comentarmos um pouco mais acerca do segundo momento, é necessário definir a tortura e seus objetivos:

Para o poder, a tortura é um instrumento que serve para subjugar o oponente. Seu objetivo é provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem. Sabemos que a tortura conduz, pelo isolamento, punições, sede e esgotamento, a profundas perturbações orgânicas e psíquicas (estados alucinatorios, de confusão e oníricos). (VIÑAR, 1992, p. 73).

Marcelo Viñar ainda lembra que a tortura é parte necessária de um projeto político e de um sistema de poder. A tortura de dezenas de pessoas é suficiente para que a sociedade seja afetada, uma vez que, segundo o psicanalista, o objetivo de obter informações e a confissão é acessório em relação ao projeto final, “o alvo é mais a coletividade do que a própria vítima” (Ibid., p. 60). Em regimes ditatoriais o uso da tortura está completamente relacionado à questão levantada pelo estudioso, pois a tortura cria no espaço social um referente de punição, cujos efeitos extrapolam as vítimas e chega ao grupo social, intencionando paralisá-lo.

Retornando ao momento da demolição, Marcelo afirma que

A intensidade da dor física, a privação sensorial (escuridão, capuz), a ruptura de todo laço afetivo e efetivo com o mundo pessoal amado desde sempre, conduzem à solitária presença constante de um corpo dolorido, sofrido, desfeito, totalmente à mercê do torturador, que faz desaparecer do mundo toda presença que não esteja no centro da experiência atual. Chamamos este momento: *a demolição* (Ibid., p. 47, grifos do autor).

Voltemos a um momento importante da tortura da personagem principal:

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 (TAPAJÓS, 1977, p. 171, grifos nossos).

Nesse momento da tortura a personagem chega à demolição. Pepe, o estudante torturado cuja história é narrada no capítulo “Pepe ou o delírio de herói”, diz que durante a sessão começou a desenvolver uma relação bizarra com o seu corpo, como se ele não lhe pertencesse mais. A cada vez que tentava apropriá-lo, a dor era forte demais e ele desistia. Esse parece ser o caminho pretendido pela personagem. A dor era tamanha que já não era possível uma retomada de seu corpo. O único som emitido pela personagem foi o grito de dor, um urro animal após a terem colocado no pau-de-arara, sinal de sua derradeira ligação com o corpo. As agressões continuavam, os choques vieram e ela perde a consciência. Segundo Marcelo, todos os que sofreram tortura concordam que nesse momento, na alucinação e no estado onírico, cada um preserva ou trai seus valores éticos. Após a experiência devastadora, o corpo é abandonado. É o limite. Marcelo afirma que é somente nesse tipo de vivência, em que a representação da morte real é que se pode chegar a uma relação consigo mesmo distinta do campo do outro.

O corpo é a superfície de expressão de todos os níveis da vida relacional, desde o mais íntimo até ao do sujeito social. É uma sombra e uma presença que não têm necessidade de ser pensada. É o lugar de articulação do ser e do parecer, o que oferecemos a nós mesmos e aos outros. É uma permanência, formal e funcional, em movimento contínuo. É este corpo implícito que serve de suporte ao pensar, ao dizer, ao fazer, que está presente em cada gesto, em

cada olhar, na mímica, na música do discurso. Lugar de ancoragem onde se inscreve o símbolo e a especularidade, onde se modela o sujeito. Lugar de ancoragem onde se sustenta, se encobre, se transgride uma ética. A experiência de si encontra seu elemento central na maneira de habitar o corpo numa continuidade harmônica. Encontramos uma ruptura desta harmonia na hipocondria, na perversão ou nas doenças somáticas ou psicossomáticas, onde o corpo toma a prioridade disto que existe de mais urgente a salvar. A tortura constitui um estado extremo desta ruptura, e o corpo é um elemento capital da produção alucinatória (VIÑAR, 1992, p. 74).

Como afirma Marcelo, a tortura é sempre uma experiência de morte, seja do corpo ou dos ideais. A personagem do romance opta pela morte do corpo.

Assim como a militante torturada no romance, também outra personagem feminina morre protegendo aos demais. Na verdade, de todos os seis personagens da organização, somente Lúcia, que se exilou, não morre em decorrência da militância. Marta é a outra militante que, assim como a personagem cuja morte é descrita no final do romance, morre defendendo aos demais. A morte de Marta é descrita logo no início do romance:

[...] Marta também está morta, levou uma rajada na barriga que quase a cortou no meio e caiu com um revólver em cada mão, em cada uma de suas *mãos delicadas*, os cabelos louros ficaram empapados de sangue e os revólveres estavam vazios, porque *ela atirou até acabar a munição*. Os outros puderam escapar do cerco porque Marta se deixou matar e eu também escapei (TAPAJÓS, 1977, p. 24, grifos nossos).

Uma das críticas feitas ao romance é justamente a generalização feita pelo escritor em relação aos personagens, sem traços muito definidos. Mas, em meio às histórias narradas, contornos desses personagens são tecidos e um leitor atento poderá construir o perfil deles. O primeiro ponto a se destacar em relação à Marta é a coragem que a caracteriza. Como destacado no trecho acima, a militante atirou até acabar a munição, não se deixou abater e combateu até o último momento. Além disso, solidária, protegeu aos demais que puderam fugir do cerco graças a sua postura. Em outro momento do romance, a militante companheira do personagem narrador destaca a bravura de Marta, afirmando que “sabia da coragem pessoal de Marta”. Em outra passagem a valentia e o manejo com as armas da militante são evidenciados. Marcos, um companheiro da organização, não aparecera no ponto combinado, e Marta, Sérgio e o narrador personagem vão até a casa dele para se certificarem do que havia acontecido. Lá chegando, Sérgio entra enquanto os outros dois o esperam no carro. Sérgio percebe que Marcos não estava e que policiais o aguardavam na casa. Atira e corre em direção à rua.

Marta, então, pega a metralhadora para dar cobertura a Sérgio até que ele chegasse ao carro.

Simultaneamente Marta abriu a porta e saltou com a metralhadora na mão. Ao lado do terreno, além do mato ralo que o margeava, ela viu três homens armados correndo em direção à casa. Levantou a metralhadora e disparou por trás do carro, obrigando os três homens a se jogarem no chão, no meio do mato. Ele observou de relance a figura que Marta compunha com a arma – a *metralhadora parecia enorme em suas mãos, trepidando como um animal escuro que quisesse fugir. Marta sustentou o fogo até que Sérgio se jogasse no banco de trás, pulou para dentro do carro* (TAPAJÓS, 1977, p. 123, grifos nossos).

Contrastando com a sua bravura, há a delicadeza – enfatizada pelo narrador. A personagem era “delicada em tudo, até nas roupas que usava”, tinha uma “elegância discreta”, quase infantil. Os gestos e a inflexão da voz denotavam sua educação de menina rica. Ao contrário da outra militante morta, que transmitia segurança e firmeza, Marta era terna e delicada. Na passagem em que descobre que Sérgio, seu companheiro, havia morrido, Marta chora um choro silencioso, profundo, desesperado, sem nenhum pudor e nenhum escândalo. Demonstrava grande ódio ao assassino, suas pequenas mãos “se crispavam, punhos fechados esmagando a tarde”. O nome Marta deriva do aramaico através do latim *Martha*, senhora, dona da casa. Segundo Antenor Nascentes no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, em João Hilário Meneses de Drummond aparece como “belicosa”. Marta também se aproxima do nome Marte, o deus da guerra da mitologia romana, significado que pode ser relacionado à personalidade de guerra da militante. Apesar de ser morta, Marta resistiu como pôde ao cerco, usou toda a sua munição e se colocou em risco para que outros pudessem se desviar. No romance é apresentada com grande inclinação ao combate, ao enfrentamento²⁸.

Pormenores das circunstâncias da morte de Sérgio não são revelados. Sabemos que estava desaparecido há uma semana quando o corpo foi entregue à família num caixão lacrado pela polícia. Após algumas horas da notícia da morte de Sérgio, Marta e o personagem narrador andam pela calçada enquanto ele tenta consolar a militante. Ele tentava confortá-la dizendo que Sérgio não era o primeiro e nem seria o último a morrer na luta, que precisava vê-lo como um corpo coletivo, que perdia uma parte, mas que ganharia outras. Ela retrucava, alegando que Sérgio era próximo demais para ser dissolvido numa coletividade, tinha vivido muito pouca coisa, havia algo de muito

²⁸ Nesse contexto, o périplo de Marta lembra a doída canção de Torquato Neto: “todo dia é o mesmo dia / de amar-te, a morte morrer / todo dia é mais dia, menos dia / é dia D”.

injusto na morte dele. Não poderia ouvir sua “voz arrastada”, “seu riso irônico” e nem seus “gracejos ofensivos”. Havia ternura escondida até nos gestos mais rudes do militante. Num outro momento, no qual Marta auxilia a fuga de Sérgio com uma metralhadora, temos também mais informações acerca do personagem:

Sérgio entrava numa ação, num tiroteio com uma alegria selvagem, rindo, os olhos brilhando de contentamento. Suas *feições grosseiras* se iluminavam, suas *mãos grandes e brutalizadas* realizavam gestos precisos. Não tinha nem o primário completo e, antes de entrar para a organização, já havia passado pelas mais diversas profissões, de vendedor ambulante a metalúrgico. Destacara-se rapidamente com *sua inteligência prática, seu bom senso, sua inesgotável capacidade de trabalho e imensa coragem pessoal* (TAPAJÓS, 1977, p. 124, grifos nossos).

Sérgio parece representar o perfil de militante que as organizações de esquerda queriam formar, com a famosa tomada de consciência do proletariado, a adesão de vários setores da sociedade na construção de um novo sistema político. Sérgio e Marta formavam um casal de contrastes e, ao mesmo tempo, eram muito parecidos. Tinham a coragem e a disposição como pontos em comum, apesar de Marta ser descrita como uma pessoa muito delicada e Sérgio dominado por gestos mais rudes. O próprio personagem narrador comenta que sempre “achava curioso o contraste que havia entre os dois”. Sérgio, do latim *Sergiu* (cuja ligação com *servus* não é segura), aparece também como aquele que protege, que cuida. E é assim que outro personagem percebia a relação dos militantes. Num determinado momento, o personagem narrador é indicado ao Comando Nacional, ele hesita e Marta se exalta:

Aquele tipo de explosão não combinava com seu temperamento suave, com seu aspecto delicado. Mas eram *cada vez mais constantes desde a morte de Sérgio*. Ela parecia endurecer de repente, quase conseguindo mudar os traços do rosto, os olhos claros faiscando. Curiosamente, tudo isso fazia *aumentar a impressão de desamparo que havia nela*. Bem ao contrário de sua companheira, que transmitia segurança e firmeza em cada gesto, parecendo ter uma solidez de pedra (Ibid., p. 120, grifos nossos).

Fernando, o líder da organização, foi assassinado depois de retornar de Cuba há pouco mais de um mês. Antes de partir para a ilha, era companheiro da personagem identificada ao longo do romance como “ela”. Num encontro entre Sérgio, Fernando e o personagem companheiro da militante torturada, o ponto é descoberto e os três se veem cercados. Tentam fuga por uma janela lateral do lugar, mas Fernando ficou por último e ao acertar um policial outro chega repentinamente e surpreende o militante. Fernando erra o alvo, mas o policial não.

[...] as balas atingiram Fernando no peito, uma ao lado da outra, abrindo, na saída, um enorme *rombo* em suas costas. O policial não tirou o dedo do

gatilho até *esgotar todo o pente*. Fernando foi lançado para trás, como se tivesse recebido um poderoso soco. Suas mãos se abriram, soltando a metralhadora, que girou no ar. Ele rodopiou e caiu de costas na calçada, *o peito transformado numa única massa de sangue*. Já estava morto quando o policial, sacando o revólver, atirou mais uma vez (TAPAJÓS, 1977, p. 106, grifos nossos).

Lúcia, a única sobrevivente dentre os seis militantes, se exilou. Era companheira do personagem que depois se relacionou com a personagem “ela”. Numa conversa com o pai de Lúcia e o casal, o “velho reformista assustado” os alertava porque a polícia tinha ido à procura de Lúcia em sua casa. O pai não sabia ao certo com que atividades Lúcia e seu companheiro estavam envolvidos, mas sabia que o regime tinha endurecido e que corriam perigo. Temia por eles e sugeriu que eles deixassem o país rumo à Europa, alegando que lá poderiam estudar e se prepararem melhor para contribuir. Lúcia hesitava, dizendo que o pai tinha razão em algumas coisas e que a situação iria piorar e que fora do país eles poderiam realmente ajudar. O trecho é finalizado com a confissão de Lúcia: “Eu estou com medo”²⁹. Depois de um tempo, quer voltar, escreveu para uma amiga. Nesse momento, uma dura crítica é feita à decisão da militante:

Na hora que o perigo se tornou real, na hora em que todos ainda acreditavam, ela saiu fora. Naquela hora ela mesma ainda acreditava, foi embora por medo. E agora, agora que os mortos já chegam a centenas, agora que tudo está se desmantelando, quando nem mesmo ela acredita mais em nada – quer voltar. Quando era possível fazer alguma coisa, ter uma esperança ainda, ela *desertou*. Lá fora, em alguma cidade perdida, ela sofreu a solidão dos que se colocam à margem, ela viveu com seu medo até não suportar mais. E viu cada um morrer – abria o jornal, lia uma carta e lá estava um novo nome, um nome conhecido com a marca da morte. Soube das coisas que aconteciam, das ações que eram feitas, dos que caíam, das torturas, de quem falava. Vendo tudo de longe, como espectadora e sentia crescer a solidão, o sentimento de perder tudo o que tinha sido e o que poderia ter sido. Quer voltar. Agora não adianta mais. Voltar para morrer por algo que não é mais dela. Só tem o direito de morrer quem viveu cada momento, quem participou da construção e da demolição dessa esperança. Não tem sentido – quem ficou de fora que sofra sua solidão. Que espere por outra coisa, por outro momento em que pessoas novas descubram onde falhamos. *Podia pensar que ela deve se preservar para quando houver uma alternativa – talvez isso seja o certo mas não é o que sinto*. Simplesmente ela está de fora e não tem o direito de partilhar do gesto definitivo porque não partilhou de todos os gestos anteriores. Ela não voltará. Ficará se culpando, sofrendo, hesitando, mas não voltará. Fará planos, projetos, promessas, mas não voltará. Melhor assim. Entusiasmada, impulsiva, vacilante Lúcia. Com seus olhos grandes de criança mimada, com sua sede de vida e seu medo da vida. Talvez um dia ela cresça (TAPAJÓS, 1977, p. 102, grifos nossos).

²⁹ No período ditatorial, havia um sentimento coletivo, constante de medo. Não só a narrativa, mas a poesia também expressou tal sentimento, como nos exemplos: “Receita” e “ameixas”, de Paulo Leminski; “Modo de preparar”, de Nicolas Behr e “Desocupado”, de Roberto Schwarz. (SALGUEIRO, 2002, p. 31-39).

É importante ressaltar o uso do termo “desertou”. Desertar era o que mais o personagem-narrador repelia e, para ele, é o que Lúcia fez, por isso ela recebe severas críticas por sua parte. Ela já não poderia morrer como os demais porque simplesmente não era mais um deles, tinha escolhido outro caminho e por isso voltar à organização já não fazia nenhum sentido. Assim como o personagem venezuelano, o responsável pela guerrilha rural na região amazônica, Lúcia representa a possibilidade de um novo começo, da reconstrução das organizações de esquerda, mas não era possível a ela viver o momento pelo qual passava a militância de esquerda no Brasil. Lúcia deriva do latim *Luciu*, da raiz *lux*, luz, nascido com o dia, nascido com a manhã. Ironicamente, a única personagem que não morre em decorrência da militância possui no nome a ligação com a luz. Sua saída do país num momento em que possivelmente não enxergava grandes perspectivas para as organizações pode ser ligada a essa característica.

Para não desertar – no sentido negativo atribuído à Lúcia –, é que o personagem parte rumo à ação final, ou seja, sua morte. Viver, quando todos estavam mortos, era desertar, negar o que tinham vivido. Logo no início o romance prenuncia o destino final do personagem:

Se eles virem e atirarem e as *balas pegarem no peito, na cabeça*, que é que tem? Se a dor vier e *rasgar o corpo de cima a baixo é um alívio*: a corda vibrando até o ponto de romper, os *ossos latejando como se tivessem vida própria*, os mortos aqui ao lado, no banco de trás, em toda a rua, todos os mortos reunidos num só corpo, aquele corpo, o que fizeram com ela? (TAPAJÓS, 1977, p. 14, grifos nossos).

Observemos agora o trecho da morte do militante:

Os dois revólveres na mão, disparando, isso sim esse é o momento, agora eu corro atirando e acertei, ele caiu de cara dentro do carro e eu sinto a alegria, a alegria verdadeira, a exaltação, e o da construção eu já acertei, ele despencou, a exaltação do gesto, a sagração do sangue, o ódio em movimento, o outro correu, o da carrocinha levantou a metralhadora, filho da puta, eu não vou nem me desviar porque vou acertá-lo primeiro, errei, mas de novo e... A rajada da metralhadora o atingiu no *peito, lançando-o contra o muro*. Uma outra bala calibre quarenta e cinco acertou em sua boca, saindo pela base do *crânio, jogando sangue no muro*. Ele caiu para frente, sobre a calçada, os braços abertos, as mãos ainda apertando a coronha dos revólveres. Diversas rajadas atingiram seguidamente o corpo, *picotando-o e fazendo com que ele estremecesse ao impacto das balas*. O sangue, como um rio, escorreu pela calçada em direção à sarjeta (TAPAJÓS, 1977, p. 176, grifos nossos).

Nas primeiras linhas a construção narrativa é em primeira pessoa, acontecendo a alternância somente quando o militante é atingido pela metralhadora, com extrema

violência, o desfigurando. As mortes narradas dos militantes no romance têm o fato comum de serem violentíssimas, seguindo o mesmo padrão: tiros sucessivos, desfiguração, explicitação do abjeto, do corpo ferido e morto.

Como testemunho de uma geração que viveu um importante momento do país, o grande sentimento que impulsiona todo o texto é o compromisso com os mortos, a ideia fixa de seguir até o fim, ainda que ele representasse a morte. Essa característica do testemunho é a mais latente durante todo o texto, ela o atravessa desde o início até o fim, o dever de continuar e de não poder buscar outros caminhos porque a vinculação com os demais é indestrutível. “Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer” (Ibid., p. 160). Os fragmentos abaixo mostram como o compromisso com aqueles que já não podem falar é intenso. É válido notar que, mesmo optando por um caminho que o levará à morte, antes de isso se realizar o seu testemunho é dado, e com ele as histórias de algumas pessoas que não puderam falar são narradas. Testemunha porque sabia que a morte era seu fim.

Os outros puderam escapar do cerco porque Marta se deixou matar e eu também escapei. E agora outra vez, só que desta vez foi ela, e eu não escapei porque eu fiquei lá para sempre, o que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na beira da cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou, mas que vai continuar se arrastando e atirando e odiando – uma casca cheia de ódio, ouvindo os nomes repetidos em voz baixa e que não sabe mais nada, apenas que amanhã ou depois cairá (Ibid., p. 25).

Apenas hoje eu sei que os gestos devem ser feitos, que não podemos economizá-los – nem nos preservar. Quem conheceu a morte sabe que o único crime é permanecer na superfície da vida (Ibid., p. 31).

Qualquer recuo é uma deserção, é trair a nós mesmos e aos outros (Ibid., p. 56).

Perdida a inocência e a alegria espontânea, continuar porque nos ombros pesa o legado dos mortos (Ibid., p. 80).

A vida é apenas, hoje, um adiamento da morte próxima, uma pausa entre quem sobrevive e aqueles que já morreram, porque eles levaram o que havia de futuro (Ibid., p. 83).

O compromisso é com esses rostos que não existem mais, Fernando, Marta, ela, ela e centenas de outros. A esses eu pertença, sou um deles mesmo que continue vivo, parado nessa esquina e sentindo o sol. Pertenço a eles porque eles morreram por uma coisa em que acreditavam e que eu não acredito mais. Morreram porque isso era sua contribuição para a vitória, mas não há mais vitória possível. Estamos sendo massacrados um a um. Por isso mesmo é a eles, é a ela e não a mim que pertença. Porque eles foram nobres de morrer assim e a minha vida, descrendo do que eles acreditavam, vira um insulto à morte. Sobreviver seria válido para vingá-los, para destruir seus destruidores, mas não acredito mais nisso. Como estamos fazendo não venceremos. E se houver outra maneira de fazê-lo caberá aos que não têm compromisso com os mortos. Sobreviver, para mim, é desertar (Ibid., p. 84).

Eu fiquei sepultado na madrugada, ancorado, preso, comprometido com os que tombaram e com os que vão tombar (Ibid., p. 86).

Sobreviver à custa de esvaziar tudo, de jogar fora, gota a gota, toda a substância. Sobreviver como um verme, como uma lesma, como um parasita esgotado (Ibid., p. 101).

Só há um caminho: em frente. E ele não vai dar em 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 (Ibid., p. 142).

Porque nós, os já marcados, os comprometidos, não podemos mais. Eu não posso mais. E quero ver quem pode, quem é suficientemente duro, suficientemente macho, suficientemente forte para olhar a pedra, dar de ombros e continuar [...] Para os que olham os mortos e dão as costas a eles, os poucos capazes de esquecer o sangue, o sacrifício, a dedicação, desprendimento. Falhamos, erramos, mas tentamos e isso é o que é preciso reconhecer. Os que acham que falhamos e por isso, acabou, são vermes, apenas vermes. Pelo menos ir até o fim é um ato de dignidade. O único que resta a quem tem consciência do fracasso e não é capaz de ver outra saída (Ibid., p. 153).

Como é que eu vou recuar com todos os olhos, com todos os rostos, com todas as lembranças dos mortos olhando para mim e os meus companheiros, os que vão morrer continuando? Como é que eu posso desertar da luta inútil quando por ela morreram tantos e ela também morreu (Ibid., p. 160).

Agora sei o que é mergulhar na vida, abandonar a superfície e arranhar o fundo, o fundo escuro, assustador e a gente não pode mais voltar a partir de um certo ponto porque o peso nas costas, peso de todos os mortos, é grande demais (Ibid., p. 161).

Mesmo sabendo do erro cometido nas organizações, mesmo tendo a certeza de que não seria possível a derrubada do regime da maneira como foi feita e ainda continuava sendo feita, não era possível a ele a tentativa de outro caminho. “Me recuso a desertar, me recuso a recuar, me recuso a parar, a trair por um momento que seja essa confiança, essa herança que ela e os outros deixaram. [...] Estou marcado pelo compromisso de ser fiel aos que acreditaram como eu e talvez eu seja o último daqueles que começaram isso e por isso irei até o fim, qualquer fim” (Ibid., p. 174).

Desde as primeiras páginas do texto, o sentimento de pertença aos que morreram na luta é já muito forte, o que se estenderá ao longo do romance, dando o tom de todo o texto. Num primeiro momento percebe-se com maior nitidez o teor pessimista do texto, a ideia de que as organizações falharam e de que se continuarem no mesmo caminho

estão fadadas ao insucesso³⁰. Realmente esse é o sentimento que perpassa as histórias narradas, as mortes relatadas, a perda da esperança de poder mudar.

Estivemos na porta das fábricas, os operários não pegaram em armas. O que aconteceu de errado? Onde o gesto falhou? Se eu quiser gritar agora aqui alguém prestará atenção? Não. Eles não sabem de nada, não sabem o que é carregar nas costas centenas de mortos, não sabem o que é a generosidade de quem oferece a vida pelos outros, não sabem o que é a esperança maior, a esperança de mudar o mundo e não sabem o que é a morte dessa esperança (Ibid., p. 85)

Consciente desse erro, a admissão: “A verdade de uma única palavra: falhamos” (Ibid., p. 151). A reflexão gira em torno do erro, de um movimento que não deu certo, mas que foi importante:

Mas será que o gesto feito foi o gesto certo? Talvez ainda dê para saber, embora já seja muito tarde. Saber apenas para não terminar na dúvida. Saber se havia uma outra saída, uma outra linha, um outro gesto que, pelo simples fato de existir não permita a perda irreparável, não permita a falência do movimento. Não admito e não permito que ninguém admita que todos os gestos foram sem sentido, que todas as mortes não serviram para nada, que a morte dela foi inútil. Eu sei que o gesto estilhaçou-se, não se completou, ficou a meio do caminho. Mas não pode ser apagado, tornando-se inexistente, esquecido. Mesmo errado, valeu a pena. Mesmo errado serviu para alguma coisa. Senão, será dar razão a eles. Será dar razão ao inimigo, aos que exploram, aos que oprimem, aos que matam e torturam para poder continuar a explorar, a oprimir, a matar e a torturar. Eles precisam ser destruídos e serão destruídos; serão apanhados pela vaga, *pelo mar que cresce e que os afogará a todos, espalhando suas carcaças junto com os peixes podres. O mar que cresce, mas onde?* Se o gesto falhou. Em algum lugar, em algum momento, deve ter havido um erro. Não é possível pensar direito com esse ruído surdo que bate nos ouvidos, a dor e o desespero, os olhos e o rosto que voltam sempre e agora são inatingíveis. [...] Mas nós apenas arranhamos a pele do monstro. Não conseguimos atingir seus músculos: a economia cresce, dizem todos os jornais, e na rua a gente continua a ver os mesmos rostos ausentes, a saber que a mesma miséria continua e que os donos do país prosperam pisando no sangue, na demissão, na apatia, no medo daqueles que trabalham nos intestinos da pátria (Ibid., p. 48, grifos nossos).

Antonio Candido em seu relatório, ao comentar sobre a possibilidade de algum leitor tirar do texto uma conclusão de ordem prática, enfatiza essas reflexões emocionadas em torno do erro da esquerda organizada, já que sua intenção era a libertação de Tapajós, e dessa forma era melhor ressaltar o caráter pessimista das ações, dos insucessos. Assim, ele reverte a acusação que pesava sobre o livro, alertando que se algo de ordem prática fosse tirado do livro seria uma “*sugestão*, indireta, não formulada,

³⁰ A ideia do insucesso, da impossibilidade de vitória, da estratégia equivocada mostrou-se constante após a evidente derrota dos militantes-guerrilheiros urbanos e rurais. O livro de Tapajós, no entanto, já traz a ideia durante o próprio processo de luta, em meados dos anos 1970.

mas poderosa, *contra* a subversão” (CANDIDO apud SILVA, 2008, p. 238, grifos do autor). Claro que nessa perspectiva Candido nem menciona o também sentimento de recomeço presente em todo o romance, uma vez que não era de seu interesse destacar a ideia de um novo começo, de novas maneiras para se enfrentar o Estado. Aos seus interlocutores essa chama não interessava e, sabiamente, o crítico não menciona esse forte ponto do texto. Mas aqui cabe lembrarmos que, na mesma intensidade que a reflexão em torno dos gestos falhos acontece, também a reflexão de que de alguma maneira diversa da que até então estava sendo realizada, a esquerda iria se reorganizar para um novo embate. Para o personagem militante que morre na última cena do romance, essa possibilidade não há por causa do seu compromisso com os demais, mas os personagens venezuelano e Lúcia representam essa possibilidade. “Mesmo que apareça um gênio apontando uma saída, não dá mais. Quer dizer, *pode dar pros outros*, mas tem uns que não vão acreditar porque acham que o negócio é esse mesmo, arma na mão, um sonho distante e impreciso de marchas no mato, o herói de botas” (Ibid., p. 19, grifos nossos).

3.3 Aurora Maria Nascimento Furtado

Um dos papéis desempenhados pela literatura de testemunho é de dar nome, voz e rosto àqueles que sucumbiram, aos afogados, a quem Primo Levi delega, verdadeiramente, o nome de testemunha. Aqueles que fitaram a górgona e não puderam voltar. Sendo assim, nada mais justo que apresentar a testemunha, por excelência, Aurora Maria Nascimento Furtado, inspiração de Renato Tapajós na construção da personagem do romance *Em câmara lenta*.

Para iniciarmos, o poema “Réquiem para uma Aurora de carne e osso”, de Alex Polari:

AURORA
perseguida
quase linchada
AURORA
torturada
AURORA
militante
da manhã
da noite

e das tarefas
 AURORA
 literal e metaforicamente
 assassinada
 AURORA
 nome de companheira
 e de palavra de ordem.

Na sala de tortura
 te estraçalharam o crânio
 com o capacete de Cristo
 mas o furor deles
 as trevas deles
 não serão capazes de impedir
 o surgimento de novas AURORAS
 hoje clandestinas

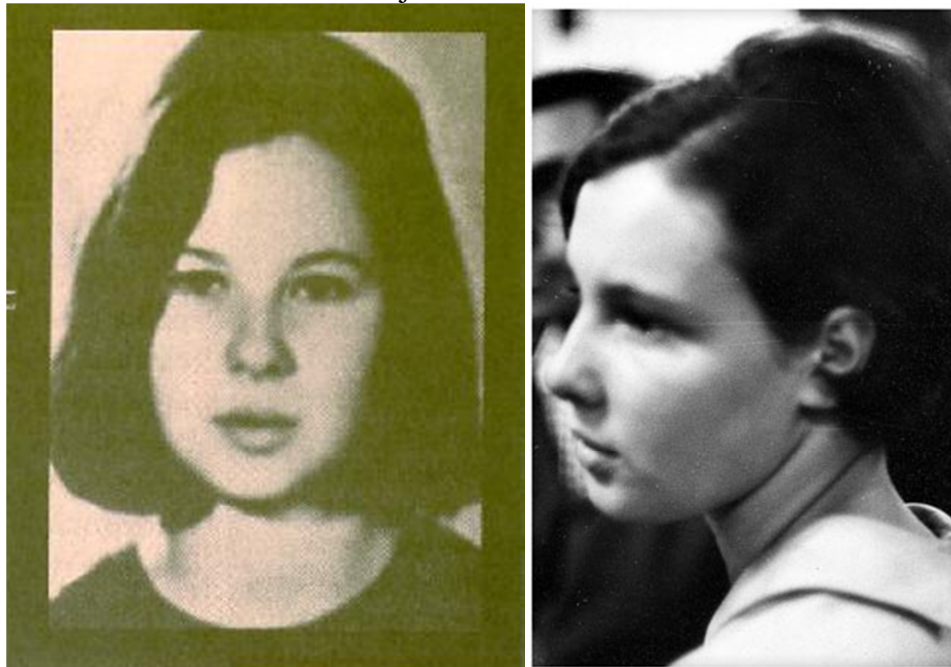


Imagem 6: Nas fotos Aurora Maria Nascimento Furtado. A segunda imagem foi feita por Renato Tapajós e ilustra a última página do livro *Estação Paraíso*, de Alípio Freire.

“Réquiem” é um tipo de prece composta especialmente para um funeral. O poema de Polari apresenta-se, de imediato, como uma prece fúnebre para Aurora, pessoa de carne e osso, mas também como uma referência, de caráter simbólico, ao fenômeno que precede o nascer do sol, o substantivo comum “aurora”. O poema, composto por 24 versos, é dividido em duas estrofes: a primeira com 16 versos e a segunda com 8 versos. Na primeira estrofe percebe-se a presença do nome da militante, sempre em maiúsculas, por cinco vezes. O nome da militante perpassará todo o poema, sempre em maiúsculas, fazendo ressoar a identidade dessa mulher, chamando a atenção

do leitor para a militante. A palavra “aurora” lembra, à maneira de um anagrama, a palavra “tortura”, que se registra no primeiro verso da segunda estrofe e, em forma adjetiva, já no quinto verso da primeira estrofe (“torturada”). Interessante notar que Polari opta pelo nome da militante, ao invés do codinome Lola, e em nenhum momento no poema menciona o apelido da militante que inspirou a personagem. Talvez porque não houvesse mais motivos para escondê-la ou protegê-la, porque tudo o que podia ameaçá-la já tinha sido feito, levando-a à morte. Sendo assim, era importante marcar a identidade dessa mulher. Dar nome e rosto aos mortos é um dos propósitos da literatura de testemunho.

A primeira estrofe apresenta aos leitores Aurora. Sempre em maiúsculas, o poeta com versos curtos e diretos diz quem foi essa mulher, fazendo o leitor conhecê-la por meio de sua militância: perseguida, quase linchada, torturada, militante, assassinada. Na estrofe seguinte, o poeta diz: “Na sala de tortura / te estraçalharam o crânio”, tendo na figura da militante uma interlocutora – como se pudesse falar diretamente com a companheira (a linguagem, performativa, faz o desejo acontecer). Menciona o furor “deles”, os torturadores, que não será suficiente para impedir o surgimento de novas Auroras, mais uma vez com todas as letras maiúsculas e dessa vez no plural. Proponho duas possibilidades para essas auroras: (a) o nome próprio da militante possibilita uma interseção com o substantivo aurora, com a claridade que se faz entre o limiar da noite e da manhã, apontando assim para o prosseguimento da luta e do enfrentamento, que será possível com (b) o surgimento de outras mulheres militantes, novas Auroras, ainda que clandestinas.

O poema de Polari refaz o percurso feito pela personagem de Renato Tapajós no romance *Em câmara lenta*. Desconheço se Polari teve acesso ao romance de Tapajós antes da escrita do poema. Possivelmente sim, uma vez que a morte de Aurora causou grande comoção entre os militantes, porque, mesmo para os moldes de uma ditadura militar em que a tortura era ferramenta constante, foi uma morte muito violenta. E foi uma morte usada também, assim como todo tipo de tortura, para intimidar o grupo no qual ela estava inserida, mostrar o quão longe a repressão poderia ir. O trecho destacado do romance de Tapajós, no qual o leitor conhece o destino da personagem feminina protagonista, é mais detalhado e traz uma descrição impactante sofrida pela militante. Porém, tanto a poesia como o romance têm o mesmo fio condutor: a captura, a tortura com a coroa de Cristo e uma das mortes mais terríveis da ditadura. A tortura dispensada

a Aurora Maria Nascimento Furtado foi emblemática para a geração de pessoas que se dispuseram a enfrentar a ditadura, e por isso ela inspirou tantos escritos.

De codinome Lola, *Lóla* e não *Lôla*, como esclarece Alípio Freire (2007), filha de Mauro Albuquerque Furtado e Maria Lady do Nascimento, família de classe média, nasceu em 13 de junho de 1946, em São Paulo. Quando o Ato Institucional número 5 foi decretado, Lola cursava Psicologia na Universidade de São Paulo e era funcionária do Banco do Brasil. Foi dirigente da UNE e militava na Dissidência do Partido Comunista Brasileiro em São Paulo, que daria origem à Ação Libertadora Nacional – ALN. Pouco depois do AI-5, Lola iria para a clandestinidade, destacando-se nas ações militares entre São Paulo e Rio de Janeiro. Lola era irmã de Laís Furtado, companheira de Renato Tapajós, que militavam na Ala Vermelha. Renato e Laís não sabiam exatamente o que Lola estava fazendo, só ficaram sabendo de sua atuação na cadeia, informados por outros presos da ALN, e temeram pela sua segurança. Conforme Luiz Maklouf Carvalho (1998), Renato contou que houve tentativas da família para que ela saísse do país, o que Lola recusou.

No dia 9 de setembro de 1972, à espera de cobrir um ponto de um outro militante, em Parada de Lucas, subúrbio do Rio, foi abordada pela polícia e acabou matando o policial Mário Domingues. Dali, sob espancamento, foi levada para a delegacia da Invernada em Olaria, torturada e morta com a chamada “coroa de Cristo”. Em *Tiradentes, um presídio da ditadura* – memórias de presos políticos, organizado por Alípio Freire, Izaías Almada e J. A. de Granville Ponce (1997), o final do livro traz um glossário de termos, siglas e expressões que apresenta o seguinte:

Coroa-de-cristo (tortura) - Aro de metal que se colocava como uma coroa na cabeça do (a) preso (a) e cujo diâmetro ia diminuindo mediante sistema de torniquete e comprimindo o crânio da vítima até que seus olhos saltassem das órbitas e a caixa craniana fosse esmagada. A expressão coroa-de-cristo, inspirada na coroa de espinhos com a qual - de acordo com a tradição cristã - Cristo foi torturado, foi criada pelos torturadores que ironizavam os militantes de esquerda, dizendo que estes “queriam ser Cristo para salvar a humanidade”. [...] (1997, p. 508).

É altamente metafórico o uso de uma coroa para esmagar o cérebro. A palavra “coroa” nos remete a reinados, nobreza, reis e rainhas, e com o determinante “de cristo” diz ainda mais. Como mostra o fragmento acima, ironizava-se a esquerda ao associarem-na à figura de Cristo salvador da humanidade, dando a pecha aos militantes também de “salvadores da pátria”: assim como Cristo, terão sua coroa, seu suplício, seu fim. Além

disso, o esmagamento era do cérebro, não da perna, do braço ou do pé. O cérebro é o lugar do pensamento, lugar em que as ideias acontecem, lugar do intelectual – metonímia de “inteligência” (HOAUISS, 2002). Ao esmagar esse lugar de reflexão, de atividade psíquica que comanda o corpo, o recado era dado aos demais, uma vez que a tortura possui um fator coletivo de extrema importância: além do corpo a estratégia é matar também os pensamentos, as ideias contrárias, divergentes, resistentes.

Em 11 de novembro de 1972, conforme relata Eloisa Aragão Maués em seu livro (2012), o pai de Lola foi ao Instituto Médico Legal do Rio de Janeiro reconhecer o corpo de sua filha. A ordem dos ditadores foi transferir o corpo para São Paulo e que o caixão fosse entregue, incontestavelmente, lacrado. Os pais de Lola com a ajuda dos advogados conseguiram realizar um novo exame. O laudo da necropsia apontou 29 perfurações provocadas por tiros, que, segundo Alípio Freire, foram disparados à queima-roupa depois da morte da militante; muitos sinais de cortes e queimaduras no corpo, além do afundamento no crânio de um lado a outro de cerca de 2 cm, resultado da coroa de Cristo. Conforme Maués, muitos anos depois viria o reconhecimento da responsabilidade do Estado pelo assassinato, por intermédio da Comissão Especial instalada no Congresso Nacional, refutando a versão oficial no atestado de óbito, que dizia Aurora ter falecido em decorrência de dilaceração cerebral em 10 de novembro de 1972, na esquina da rua Adriano com Magalhães Couto, no Rio de Janeiro.

Renato Tapajós, no artigo “Floresta de panos”, publicado no livro *Tiradentes, um presídio da ditadura* – memórias de presos políticos, conta como foi o momento em que ele e os demais companheiros ficaram sabendo da morte de Aurora.

Já tínhamos feito tudo que fazíamos todos os dias e eu estava ouvindo o pequeno rádio de pilhas, deitado em meu “mocó” [esconderijo], na parte superior de um beliche. A notícia, como tantas outras que ouvíamos naqueles anos, era a de que uma “terrorista”, Aurora Furtado, tinha morrido num tiroteio com a polícia. Aquela era uma morte prevista. Sabíamos que ia acontecer. Sabíamos que ela já devia ter saído do país há meses, mas que continuava militando com aquele compromisso aparentemente irracional de levar tudo até o fim, qualquer fim. Sabíamos que, se fosse presa, seria assassinada.

Ainda assim, ouvir a notícia foi um choque. A realidade desabava em cima de mim, naquele momento, com o peso das tragédias. De todos os que haviam morrido até então, ela era a pessoa mais próxima. Laços familiares nos uniam. Laços de admiração, amizade, companheirismo. Embora militasse em outra organização que não a minha, era alguém que eu havia visto, passo a passo, transitar de uma aproximação discreta com o movimento estudantil para um compromisso de vida e morte com a luta clandestina e armada.

Lembro que sentei no beliche e disse: “Mataram a Lola”. O movimento da cela foi diminuindo e, logo, os companheiros estavam sentados, frente a mim, sem dizer nada. Sabíamos – tínhamos certeza – que a morte tinha sido na

tortura. Não sabíamos ainda, como viemos a saber depois, que aquela tinha sido uma das mais terríveis das mortes na tortura, a morte com a “coroa de cristo”, o torniquete apertando lentamente o crânio até esmagar o cérebro. A morte arquetípica da inquisição moderna. A realidade desabava sobre nós e não podíamos fazer nada, a não ser nos debater (TAPAJÓS, 1997, p. 352-353).

No livro *Os anos de chumbo – A memória militar sobre a repressão* (1994), organizado por Celso Castro, Gláucio Ary Dillon Soares e Maria Celina D’Araújo, o general Adyr Fiúza de Castro, que na época era chefe do Codi no Rio, refere-se ao caso de Aurora em entrevista aos pesquisadores em março de 1993. Vale destacar o trecho na íntegra:

Ao longo dessa sua experiência, houve pessoa que, em algum sentido, o senhor admirou como inimigo?

Não. Do ponto de vista de valentia, há algumas pessoas que eu poderia ressaltar. Certa vez, uma moça - o nome dela é Aurora Maria do Nascimento Furtado - estava cobrindo um “ponto” com o chefe da sua organização, debaixo da ponte de Benfica ou de Olaria, não sei bem, quando passou uma viatura do pessoal que, naquela época, era encarregado da luta contra o tráfico de entorpecentes, e que achou que aquele casalzinho era de traficantes. Estou contando o caso exatamente como me contaram, e acho que é verídico. Então, deixaram a viatura em cima do viaduto, e um agente desceu para interpelá-los - agente da Invernada de Olaria, pessoal meio bruto, acostumado a lidar com traficante. Então chegou para perto deles, sorrateiramente, e disse: “Seus documentos!” Ele ficou meio aparvalhado, mas ela abriu a bolsa, tirou uma pistola e deu um tiro na cara do agente. E ficou ali com o revólver, enquanto o camarada fugia. Ela combateu todos os outros agentes que assistiram o lance lá de cima do viaduto, crentes de que estavam lutando contra uma traficante. Então, fizeram um cerco, e ela saiu correndo para a avenida Brasil. Na avenida Brasil, um conseguiu segurá-la pelas pernas e, debaixo de muito pau, a pegaram e meteram-na na viatura. Ela cobriu, com a própria vida, a fuga do chefe. Foi levada para a Invernada de Olaria. E eles não estavam nada satisfeitos com um dos seus companheiros morto, com o rosto completamente esfaqueado. Calculo o que fizeram com ela.

Mas era uma Delegacia de Polícia comum, não?

Não era das mais comuns. Era a Invernada de Olaria, célebre pela sua violência. Era o pessoal mais “duro” que existia na Polícia Civil. Bom, eu estava no CODI, no I Exército, quando o comandante do DOI me telefonou: “Chefe, recebi informações que capturaram uma moça, e agora chegaram à conclusão de que deve ser gente nossa. Eu mandei um oficial meu ir lá para identificá-la. Ela está em péssimo estado, não vai resistir nem uma ou duas horas mais. O senhor quer que a traga?” “Não, não traga coisa nenhuma. Quem é ela?” Ele disse o nome: “Aurora Maria Nascimento Furtado”. Um livro que um desses camaradas escreveu diz que, na Invernada, ela foi submetida à “coroa de Cristo”, um negócio que aperta a cabeça. Isso não me foi dito nem pelo comandante do DOI, nem pelo oficial que foi à Invernada de Olaria. Mas, se eles fizeram isso, fizeram crentes de que estavam lidando com uma traficante fria, que matou um dos seus friamente. Acho que essa moça era muito valente, mas não deu entrada em DOI, não “abriu” coisa alguma. Os documentos que estavam com ela fizeram com que o pessoal da Invernada acabasse desconfiando que ela não era traficante e que estava simplesmente cobrindo um “ponto”. Morreu no mesmo dia. Já foi levada para a delegacia, segundo me informaram, bem ruinzinha: havia sido baleada, espancada, já chegou lá bem “malita”. Mas ela cobriu, durante mais de vinte minutos, a fuga do chefe. Então, era uma moça valente, quer dizer, estava profundamente estruturada.

Eu conheço vários casos desses, geralmente de mulheres. Porque as mulheres são muito mais ferozes do que os homens. É a minha experiência. São muito mais cruéis e muito mais ferozes que os homens. Muitas delas, enquanto estavam no terrorismo, enquanto estavam agindo, tinham que ser postas de castigo pela própria chefia – pode perguntar a eles –, porque se excediam (p. 76-77).

O trecho da entrevista vale, por si só, uma longa reflexão. O general nega uma possível admiração por algum inimigo, mas logo depois ressalta que, no ponto da valentia, alguns são memoráveis e começa a relatar o ocorrido com a militante Aurora. Chama a atenção como as recordações acerca da mulher ainda estão nítidas, mesmo depois de um tempo considerável e de ter visto muitos casos semelhantes ao de Aurora. Informado de que a mulher era “gente nossa”, ou seja, militante contra o regime e não um traficante de alta periculosidade, como, conforme o general, pensou ser o pessoal da luta contra o tráfico de entorpecentes, é questionado se gostaria que a levassem para o CODI – Centro de Operações de Defesa Interna –, rapidamente ele refuta a ideia, dizendo que não era para trazer “coisa nenhuma”. Menos um problema na área dele, o serviço tinha sido feito, logo, não havia com o que se preocupar mais. Outro ponto que merece destaque é quando Fiúza afirma que um desses “camaradas”, tratamento, originalmente, de cunho político usado entre os membros do partido Comunista e que hoje se popularizou, escreveu num livro que a mulher tinha sido submetida à coroa de cristo. Diz que isso não foi dito nem pelo comandante do DOI e nem pelo oficial que fora ao local. Entretanto, não nega que talvez o instrumento de tortura tenha sido usado, mas logo se resguarda dizendo que se o fizeram foi só por acharem que se tratava de uma traficante fria, como se a violência pudesse se justificar.

Em entrevista publicada no livro *Mulheres que foram à luta armada*, o Capitão Lisboa, cujo nome é Davi dos Santos Araújo, que serviu no CODI da rua Tutóia sob as ordens do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, responde da seguinte maneira quando questionado se a resistência de alguma mulher na cadeia o tinha impressionado:

Nada, nada. Isso aí é igual ao pessoal que assalta a minha casa, a sua casa. Depois de algemado vai pro xadrez e é um covarde. Já passou o efeito do crack, da cocaína, da heroína, da maconha, do álcool, da puta que o pariu. É um covarde na sua frente. Quando passavam daquele portão pra frente, *os machos viravam fêmeas, e as fêmeas, superfêmeas. Para bom entendedor, meia palavra basta* (CARVALHO, 1998, p. 310, grifos meus).

O Capitão Lisboa está em todas as listas de torturadores, e, entre outras acusações, é atribuído a ele o envolvimento na morte do dirigente comunista Joaquim Alencar de Seixas. Sua “constatação” de que machos viravam fêmeas, e que fêmeas se tornavam

superfêmeas, explica o porquê de ele figurar na totalidade de listas de torturadores. Em outro trecho, perguntado se tinha interrogado mulheres, a resposta suscita o asco:

Eu nunca interroguei mulher. Nunca. Sabe por quê? Porque eu gosto tanto de mulher... Eu nunca bebi na vida, nunca bebi um copo de cerveja, nunca fumei um cigarro até hoje, nunca comprei um remédio até hoje. Eu só gosto de duas coisas na minha vida: de trabalhar e de mulher. Então jamais eu teria dentro de mim a disposição de me levantar e dar uma porrada numa mulher ou torturar uma mulher. Eu não estou dizendo a você que outro cara não fizesse isso – mas eu não. Eu gosto de acariciar mulher. Eu não serviria para isso (CARVALHO, 1998, p. 313).

Tratando-se de um militar que serviu sob as ordens de Carlos Alberto Brilhante Ustra, conhecido como Dr. Tibiriçá³¹, isso é mais que suficiente para rechaçar e repudiar suas afirmações. Mais ainda quando se sabe que entre os torturados da lista do capitão está Amelinha Teles, militante que foi presa com o marido e teve os filhos sequestrados e levados para verem os pais torturados. Amelinha em acareação ocorrida na Câmara Municipal de São Paulo, durante a Comissão Especial de Inquérito dos Desaparecidos Políticos, acusou o Capitão Lisboa de tê-la torturado. O militar retrucou: “Nunca torturei mulher feia”.

Alípio Freire – que dedica a reedição de seu livro *Estação Paraíso*, lançado em 2007, ano do trigésimo quinto aniversário da morte de Lola, a “uma das mais encantadoras e dedicadas militantes” – finaliza suas notícias sobre Lola com o livro de Renato Tapajós, cuja personagem central é inspirada em Lola, e às homenagens póstumas prestadas à militante. Em 2002, por iniciativa da professora Ecléa Bosi e de um grupo de alunos, uma das salas da Faculdade de Psicologia da Universidade de São Paulo passou a ter o nome de Sala Aurora Maria Nascimento Furtado. Na cidade do Rio de Janeiro, por iniciativa de um conjunto de entidades de defesa dos Direitos Humanos, uma das ruas do bairro Bangu carrega também o nome da militante. Questiono-me se é somente isso que as famílias dos militantes “desaparecidos” durante a ditadura podem

³¹ O coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra comandou o Doi - Codi (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna) em São Paulo, no período de 29 de setembro de 1970 a 23 de janeiro de 1974. Nos porões, na tentativa de não ser identificado, aparecia diante de torturados como o tenebroso Dr. Tibiriçá. Em sentença proferida em outubro de 2008, pela 23ª Vara Cível Central, o juiz Gustavo Santini Teodoro julgou procedente o pedido dos autores da ação, César Augusto Teles, Maria Amélia de Almeida Teles e Criméia Alice Schmidt de Almeida para declarar que entre eles e o réu Carlos Alberto Brilhante Ustra existe relação jurídica de responsabilidade civil, nascida de prática de ato ilícito, gerador de danos morais. Tornou-se o primeiro oficial condenado em ação declaratória por sequestro e tortura.

esperar. Temo pela resposta. As homenagens são justas, mas representam apenas um ínfimo do que o Estado deve a essas famílias. No ano passado completaram 40 anos da morte de Aurora. Ninguém foi punido, ninguém denunciado. E a amnésia brasileira, confundida com a Anistia, ainda impera e contribui para a permanência de muitas páginas de nossa história ainda em branco, páginas de dor – intensas “como uma bola de fogo”.

CONCLUSÃO

A capa da revista *Brasileiros* de março de 2013 traz a foto de quatro crianças e o nome “subversivos” em vermelho e em destaque. A matéria é a primeira reportagem da série Filhos do Brasil e fala dos brasileiros Ernesto, Zuleide, Luís Carlos e Samuel que, ainda muito pequenos, “conheceram os cárceres do regime militar, foram enquadrados como subversivos e banidos do país” por decreto do general presidente Emílio Garrastazu Médici, em junho de 1970. Felizmente, os quatros se restabeleceram depois do ocorrido, mas há quem não teve a mesma sorte.

Carlos Alexandre Azevedo é uma das muitas vítimas da ditadura brasileira. Conforme Luiza Villaméa narra em sua reportagem, em janeiro de 1974 foi levado para a sede do Dops e permaneceu lá por cerca de 15 horas. O menino tinha apenas 1 ano e 8 meses na época. Cacá, como era chamado carinhosamente pela família, é filho do jornalista e cientista político Dermi Azevedo e da pedagoga Darcy Andozia. Quando a polícia do regime chegou a sua casa no Jardim da Saúde, em São Paulo, na manhã de 15 de janeiro de 1974, o menino estava com a babá, já que o pai havia sido preso na véspera, acusado de difamar o Estado brasileiro, e mãe tinha saído em busca de ajuda para o marido. Como o pequeno Cacá não ficou calado como os repressores haviam mandado, levou um soco que sangrou sua boca. Segundo o pai do menino, baseado em relatos que recebeu, Cacá levou até choques elétricos. A mãe também foi presa no mesmo dia, e, embora tenha passado por intensa pressão psicológica, não sofreu agressão física. Mais tarde, o bebê foi entregue aos avós maternos, em São Bernardo do Campo. Segundo Villaméa, foi jogado no chão, o que lhe custou mais um hematoma, dessa vez na cabeça. Na época da prisão, Dermi era repórter do jornal *Última Hora*, mas não foi essa atividade que desencadeou toda essa lástima. O estopim foi o trabalho realizado pelo repórter para o Conselho Mundial de Igrejas, uma organização ecumênica com sede em Genebra, na Suíça. O conselho, por meio da educadora Maria Nilde Mascellani, que criou a entidade de assessoria educacional Renov, pediu uma lista de livros didáticos adotados no Brasil a mando dos militares. O trabalho, “Educação Moral e Cívica e a Escalada do Fascismo no Brasil”, não chegou a ser publicado, mas a apreensão dos originais na sede da Renov foi suficiente para a ação. O menino estava com 10 anos quando os pais começaram a contar o que havia acontecido com ele, mas Cacá já apresentava extrema dificuldade de relacionamento, o que foi diagnosticado como fobia social. Em janeiro de 2010, o processo de anistia de Carlos foi julgado no

Ministério da Justiça, que terminou com um pedido de desculpas do Estado e com uma quantia de 100 mil reais como indenização, dinheiro que em parte gastou para reparar o maxilar socado pela repressão. Conforme Villaméa, Carlos Alexandre sempre repetia que não conseguiria se livrar dos traumas de infância, ainda que muitas tentativas tenham sido feitas. Realmente ele não pôde. Carlos se matou, aos 39 anos, com uma overdose de medicamentos, dez dias após o lançamento do livro de seu pai *Travessias Torturadas – Direitos Humanos e Ditadura no Brasil*, em 6 de fevereiro de 2013. O pai entende que a morte do filho foi o limite da angústia que o tomou.

Essa história é para ilustrar como a tortura deixa marcas com as quais, às vezes, é impossível de se conviver. E essa tortura, apesar de não estarmos num governo ditatorial, ainda persiste. Ela é um monstro grande que pisa forte. Recentemente, o Complexo Penitenciário do Xuri foi mais uma vez palco de tortura. Vale lembrar que o local lidera em denúncias de tortura desde que a Comissão de Enfrentamento e Prevenção à Tortura foi criada em dezembro de 2011. Em janeiro de 2013 veio à tona mais uma prática de tortura. Detentos foram obrigados a sentar no chão quente de uma quadra por mais de duas horas, o que custou a eles queimaduras de 2º e 3º graus. Infelizmente, falar em tortura e detenção é quase redundante. É sabido que o nosso sistema prisional não é bem gerido e que a tortura ainda é prática das mais recorrentes. Triste é ver que os responsáveis por esse tipo de prática ainda não são punidos e nem foram punidos. Os militares, muitos torturadores confessos, ainda falam com orgulho de suas práticas, que eram contra todos, desde crianças a mulheres grávidas. Vangloriam-se dos feitos e espalham por aí honras a eles próprios por terem mudado o rumo do Brasil quando o país, segundo eles, corria risco de se engendrar por veredas comunistas.

Em agosto do ano passado, a caminho da escola na qual leciono, tive uma “visão” que não pude deixar de registrar. Já tinha ouvido pessoas comentarem que esse tipo de propaganda era comum em nossa cidade, mas nunca tinha visto. Estávamos na semana do soldado, dia comemorado em 25 de agosto, e a aproximadamente trezentos metros do Batalhão da Polícia Militar do Espírito Santo um *outdoor* me fez gelar por minutos. Na volta para casa, mais uma vez olhei com cuidado para me certificar do que lia. No próximo dia, então, descii e fotografei. Eis as imagens:



Imagem 7: fotos do *outdoor* colocado na semana do soldado, comemorado em 25 de agosto, e a aproximadamente trezentos metros do Batalhão da Polícia Militar do Espírito Santo.

É o tipo de coisa que não dá para passar despercebido. As cores, de imediato, chamaram minha atenção. O verde, o amarelo e o azul, cores da bandeira do Brasil, são predominantes na imagem, sobretudo na frase “Sou militar e patriota comuito (*sic*) orgulho”, em que se alternam o verde e o amarelo entre fundo e cor da fonte. No meio, a Associação dos Coronéis Reformados e da Reserva da PMES & BMES. Em seguida, a referência ao golpe, mencionando que em 1964 o Brasil era a 49ª economia e que eles, os militares, ajudaram a transformar o Brasil em 1985, data histórica que marca o fim

do regime, no oitavo país mais rico do mundo, subindo para a posição de 8º economia mundial. Nesse trecho, há ainda uma provocação aos civis com a pergunta “E você?”. Eles, os militares, apesar de acusados de muitos crimes, realizaram a façanha de em 21 anos tornar o país uma das 10 primeiras economias do mundo, e nós, civis, o que contribuímos para isso? Logo depois, a referência da data do golpe, 31 de março de 1964, e a data em comemoração ao dia do soldado, 25 de agosto. A dedicatória, endereçada a todos os soldados que salvaram o Brasil do Comunismo que, segundo eles, assassinou quase 200 milhões de pessoas durante o século XX. Abaixo da dedicatória, os números do sangrento comunismo que, graças a eles, não se alastrou no Brasil. Na Rússia 60 milhões, China 68 milhões, Cambodja 2 milhões, Coreia do Norte e Cuba com cada uma 1 milhão. Europa, África e Américas não são numeradas, apesar de Cuba ser parte da América e a Rússia ter parte do seu território em continente europeu. A conta de assassinatos das mortes numeradas é de 132 milhões. Para finalizar esse *outdoor* pitoresco, mais uma informação, no mínimo, muito duvidosa. Em fundo azul e letras brancas, palavras do presidente Barack Obama são usadas para finalizar a homenagem³²:


³² As palavras usadas como se fossem de Barack Obama, são, na verdade, parte de um poema de Charles M. Province, de 1970. O poema : “IT IS THE SOLDIER
 It is the Soldier, not the minister / Who has given us freedom of religion.
 It is the Soldier, not the reporter / Who has given us freedom of the press.
 It is the Soldier, not the poet / Who has given us freedom of speech.
 It is the Soldier, not the campus organizer / Who has given us freedom to protest.
 It is the Soldier, not the lawyer / Who has given us the right to a fair trial.
 It is the Soldier, not the politician / Who has given us the right to vote.
 It is the Soldier who salutes the flag, / Who serves beneath the flag,
 And whose coffin is draped by the flag, / Who allows the protester to burn the flag”
 (“É o soldado
 É o soldado, não o ministro / Quem nos deu a liberdade de religião.
 É o soldado, não o repórter / Quem nos deu a liberdade de imprensa.
 É o soldado, não o poeta / Quem nos deu a liberdade de expressão.
 É o soldado, e não o ativista / Quem nos deu a liberdade para protestar.
 É o soldado, e não o advogado / Quem nos deu o direito a um julgamento justo.
 É o soldado, não o político / Quem nos deu o direito de voto.
 É o soldado que saúda a bandeira, / Quem serve sob a bandeira,
 E cujo caixão está envolto pela bandeira, / Quem permite que o manifestante queime a bandeira”). No informativo do Departamento de Engenharia e Construção a referência ao poeta é feita (http://www.dec.eb.mil.br/multimedia/inf/DEC_INF_18.pdf Acesso em 05 de março de 2013), mas a Polícia Militar do Maranhão cita também as palavras como sendo de Barack Obama (<http://www.pm.ma.gov.br/index.php/78-cmt-geral/344-policia-militar-em-timon-ma-comemora-dia-do-soldado> Acesso em 05 de março de 2013).

“É graças aos militares e não aos sacerdotes, que podemos ter a religião que desejamos...
 É graças aos militares e não aos jornalistas, que temos liberdade de imprensa...
 É graças aos militares e não aos poetas, que podemos falar em público...
 É graças aos militares e não aos professores, que existe liberdade de ensino...
 É graças aos militares e não aos advogados, que existe o direito a um julgamento justo...
 É graças aos militares e não aos políticos, que podemos votar...
 e É GRAÇAS AOS MILITARES e NÃO AOS ECONOMISTAS QUE O BRASIL JÁ FOI A OITAVA ECONOMIA”³³

Ao usarem supostamente as palavras do presidente dos Estados Unidos, os militares se colocam também como merecedores de todos esses “graças aos militares”. Soaria cômico se não fosse trágico falarmos que graças aos militares temos liberdade de imprensa, liberdade religiosa, liberdade de ensino. Pior: direito a votar e direito a um julgamento justo. Os atores do período mais sombrio do país, em que todos os direitos foram cerceados, reivindicam a glória de serem eles os responsáveis pelos direitos mais elementares de uma sociedade. Só esqueceram-se de um feito, e esse legítimo: é graças aos militares e não ao Comunismo que milhares de brasileiros foram torturados, mortos ou estão desaparecidos.

Outro problema grande que até reforça esse sentimento presente no *outdoor*, em entrevistas e tudo o mais em que os militares comentam seus feitos nos 21 anos nos quais tiveram a frente do país, é a pouca discussão em torno dos eventos da ditadura. Isso tem melhorado com as comissões e com as investigações que seguem, mas ainda é pequeno perto de tudo o que foi vivido. Nós ainda não conhecemos como deveríamos essa parte de nossa história, e assim temo que tampouco ela esteja sendo repassada às novas gerações. O assunto deve ser evidenciado nas escolas, discutido, mas para isso muitas coisas precisam vir à tona, mais pesquisas e trabalhos feitos. No início do mês de março na escola onde trabalho tive outra dimensão de como a ditadura se mantém na memória das pessoas. No mural na sala dos professores uma lista divulgava as datas comemorativas do mês de março e, para minha surpresa, o dia 31 era um dia para se comemorar o aniversário do Golpe Militar. Pode ter passado despercebido para o professor que imprimiu e anexou a folha no mural, mas é preocupante, ainda mais quando esse profissional vai repassar essas datas aos alunos.

³³ As aspas se fecham após a referência à economia brasileira, feita por... Barack Obama. Essa é apenas uma das muitas aberrações do tenebroso *outdoor*.

Datas de Março		
02 · Dia Nacional do Turismo	20 · Início do outono	
02 · Dia da Oração	20 · dia do contador de Histórias	
03 · Dia do Meteorologista	21 · Dia Universal do Teatro	
05 · Dia do Filatelista Brasileiro	21 · Dia Internacional Contra a Discriminação Racial	
07 · Dia do Fuzileiros Navais	21 · Dia Universal do Teatro	
08 · Dia Internacional da Mulher	21 · Dia internacional da síndrome de down.	
08 · Dia da criação da Casa da Moeda	22 · Dia Mundial da Água	
10 · Dia do Telefone	23 · Dia Mundial da Meteorologia	
10 · Dia do Sogro	26 · Dia do Cacau	
12 · Aniversário de Recife e Olinda	27 · Dia do Circo	
12 · Dia do Bibliotecário	28 · Dia do Diagramador	
14 · Dia do Vendedor de Livros	28 · Revisor	
14 · Dia Nacional da Poesia	30 · Dia Mundial da Juventude	
14 · Dia dos Animais	31 · Dia da Integração Nacional	
15 · Dia da Escola	31 · Dia da Saúde e Nutrição	
15 · Dia Mundial do Consumidor	31 · Aniversário do Golpe Militar - 1964	
19 · Dia de São José		
19 · Dia do Carpinteiro		
19 · Dia do Marceneiro		

Espace Educar

Numa entrevista³⁴ realizada em setembro 1986 com Primo Levi, ocasião de lançamento do livro *Os afogados e os sobreviventes (I sommersi e i salvati)*, a reflexão retorna à experiência dos campos de extermínio. O escritor explica que o livro *É isto um homem?* é ainda muito lido na Itália, inclusive nas escolas, já que há uma edição específica para esse fim. Na Itália, na “terza media”, o que corresponderia no nosso sistema educacional à 8ª série, hoje 9º ano, os estudantes devem ler um autor italiano moderno. A cada ano, diz Levi, são vendidos de 10 a 15 mil livros e ele é frequentemente convidado a comentar o livro. Nota também a presença nas muitas cartas que recebe, de muita comoção, de muito envolvimento, mas como se tratasse de um evento que não diz mais respeito a eles, que não pertencesse à Europa, como se não tivesse acontecido no século dele – no século XX, 1986 – , como se pertencesse ao

³⁴ *Come mai in un momento “antistorico” come questo, in un momento in cui c’è poca voglia di riflessione, Lei ha sentito il bisogno di ritornare sul tema dei campi di sterminio con una nova riflessione sull’esperienza di quello che è stato?*

Mi sono accorto che i miei primi due libri, soprattutto *Se questo è un uomo*, vengono ancora molto letti; *Se questo è un uomo* viene molto letto in Italia perché esiste in edizione scolastica annotata. É un libro di testo, insomma. In Italia c’è una norma per cui in terza media si legge un autore italiano moderno. Ora devo dire che ogni anno 10-15 mila copie vengono vendute nelle classi, e io vengo invitato sovente a commentare questo libro. E noto spesso anche nelle lettere che ricevo – e ne ricevo molte – commozone, anche partecipazione, ma come se si trattasse di un evento che non ci riguarda piú, che non appartiene all’Europa, non al nostro secolo come i fatti, che so io, della guerra d’Indipendenza americana. [...] (LEVI, 1997, p. 243).

outro século, assim como os fatos da Independência americana. Esse fato ilustra o problema do esquecimento de eventos como o holocausto pelas novas gerações. Os últimos sobreviventes estão morrendo e as pessoas parecem querer afastar ainda mais o ocorrido. No Brasil, talvez seja ainda pior. Muita gente desconhece a tortura, a morte e o “desaparecimento” como alicerces da ditadura. Alguns, mais velhos, até se recordam saudosos dessa época. Por isso mais estudos e consequente difusão dessas pesquisas se fazem extremamente necessários. Como bem lembra Edson Teles na *Revista de História da Biblioteca Nacional*, “consentir com o esquecimento dessas memórias leva à renúncia de valores que a ditadura se esforçou para destruir. O novo Estado de direito, cuja existência dependeu em boa parte daquela luta, ainda não fez o reconhecimento necessário” (TELES, 2013, p. 21). Nessa perspectiva, o romance de Renato Tapajós, *Em câmara lenta*, tem singular relevância, uma vez que, por meio da literatura, propõe a discussão de temas muito caros à nossa história e que precisam ser cada vez mais revisitados, sobretudo a guerrilha como enfrentamento ao governo ditatorial, que ainda é muito renegada e deixada no segundo plano. Não nos esqueçamos do que aconteceu no Brasil entre 1964 e 1985. Uma imagem na *Revista de História da Biblioteca Nacional* é um bom estímulo para que pesquisas continuem e que também cobremos das comissões, às quais foram delegadas funções muito importantes, um trabalho sério como os militantes, vivos, mortos ou “desaparecidos”, merecem.

Não se trata, é claro, de defender atitudes ressentidas ou vingativas. O desejo – de um lado, tão simples, e, por outro, tão utópico – é que não haja necessidade de guerrilhas, nem de mártires. Paz e justiça é o que se quer. Para que, então, esta senhora anônima da foto possa ler no muro frases com vivas à alegria, à felicidade, à vida. Enquanto esse tempo não chega, cabe-nos contribuir para que a memória, a triste memória de outros tempos, não se transforme em pó.



Imagem 8: Pichação sobre a Guerrilha do Araguaia no muro da Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Foto disponível em PELLI, Ronaldo. Memória irrestrita. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 90, p. 41, mar. 2013.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. (Homo Sacer III). Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BELPOLITI, Marco. *Primo Levi Conversazioni e interviste 1963-1987*. Torino: Einaudi, 1997.

BOHLEBER, Werner. Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. *Revista Brasileira de Psicanálise*. Volume 41, n. 1, 154-175, 2007.

BURGOS, Elizabeth. A família. In: *Meu nome é Rigoberta Menchú- e assim nasceu minha consciência*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 32-38.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.

CASTRO, Celso Correa Pinto de. ; D'ARAUJO, Maria Celina. ; SOARES, Gláucio Ary Dillon. *Os Anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

COSTA, Carlos Augusto Carneiro. *Como um corte de navalha: resistência e melancolia em Em câmara lenta, de Renato Tapajós*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira): USP, 2011.

COSTA, Carlos Augusto Carneiro. Realismo em Adorno e Lukács: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Universidade de Brasília. Jan./jun. 2012. Disponível em : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100002&lng=pt&nrm=isso. Acesso em novembro de 2012.

COSTA, Carlos Augusto Carneiro. O foco narrativo do romance *Em câmara lenta*: o problema da alternância e suas relações com a violência histórica. In: *Literatura e Autoritarismo: Dossiê "Escritas da Violência II"*. Universidade Federal de Santa Maria, 2010. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/art_16.php. Acesso em outubro de 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FICO, Carlos. *Como eles agiam - Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FRANCO, Renato Bueno. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. Tese (Doutorado em Teoria Literária): Unicamp, 1992.

FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A de Granville (Org.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997.

FREIRE, Alípio. *Estação Paraíso*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 97-105.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.49-57.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Fapesp, 2012, p. 51-59.

GINZBURG, Jaime. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. In: GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Fapesp, 2012, p. 455-471.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. Documento e História. In: LUCA, T. R.; PINSKY, C. B. (Org.) *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

LASCH, Markus. *Em câmara lenta: representações do trauma no romance de Renato Tapajós*. *Remate de Males*. P. 277-291, Jul./Dez. 2010.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes* [1986]. 2 ed. Trad. de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MALATIAN, Teresa. Cartas. LUCA, T. R.; PINSKY, C. B. (Org.) *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

MARTINS FILHO, João R. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. In: *XXIV Congresso Internacional da Associação de Estudos Latino-Americanos* (Dallas, TX, 27 a 29 de março de 2003).

MAUÉS, Eloísa Aragão. *Em câmara lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*. São Paulo: Humanitas, 2012 (Série Produção Acadêmica Premiada).

NETO, Torquato. *Torquatália: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 171.

PADRÃO, Camila Braz. *O trauma em Freud: subsídios para uma clínica contemporânea*. Disponível em http://www.fundamentalpsychopathology.org/8_cong_anais/MR_375b.pdf. Acesso em março de 2012.

PASSOS, Lucas dos. A realidade do trauma: configurações ficcionais no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê nº 9*, Setembro de 2012.

PEIXOTO, Rodrigo Corrêa Diniz. Memória social da Guerrilha do Araguaia e da guerra que veio depois. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 6, n. 3, p. 479-499, set-dez. 2011.

PELLI, Ronaldo. Memória irrestrita. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 90, p. 40-46, mar. 2013.

PINTO JR., Jayme Alberto da Costa. O narrador de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. In: *Literatura e Autoritarismo: Dossiê “Escritas da Violência”*. Universidade Federal de Santa Maria, 2008. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossiê/art_09.php. Acesso em outubro de 2012.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. São Paulo: Teatro Ruth Escobar e Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011.

SALGUEIRO, Wilberth. Da testemunha ao testemunho: três casos de cárceres no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap). Conferência apresentada no XIII Congresso de Estudos Literários – *Que autor sou eu?*, no dia 5 de outubro de 2011.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 371-385.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão – a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 45-58.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 297-350.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana - literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad. de Carlos Araújo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SÛSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1985.

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

TELES, Edson. Assim surge um revolucionário. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 90, p. 18-21, mar. 2013.

VILLAMÉA, Luiza. Quando meninos são fichados como terroristas. *Brasileiros*. São Paulo, n. 68, p. 54-65, mar. 2013.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. Trad. de Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.