

**REESCRITAS DA MEMÓRIA – EM CÂMARA LENTA
DE RENATO TAPAJÓS: ENTRE O TESTEMUNHO E A AUTOFICÇÃO**

*Adriana Aparecida de Figueiredo Finza***

*Rosselane Liz Giordani***

RESUMO: No intuito de revelar sua experiência da militância de oposição à ditadura brasileira, durante os anos de 1960, Renato Tapajós publica *Em câmara lenta* (1977), obra que traz para o cerne das discussões as relações entre literatura, história, memória, testemunho e autoficção. O artigo tem como objetivo problematizar as questões pertinentes ao processo de escritura do romance, apresentando uma leitura a partir das teorias de Álvarez Fernández, Paul Ricouer e Márcio Seligmann-Silva sobre o testemunho e de Alicia Molero de la Iglesia e Anna Faedrich Martins sobre a autoficção.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de testemunho. Autoficção. Romance. Renato Tapajós

Introdução

Dieter Ingenschay e Janett Reinstädler (2011) em “Culturas del después: acercamientos a la producción literaria y cultural em Europa e Hispanoamérica” consideram que a cultura e a produção literária contemporânea estão assinaladas pela experiência das várias ditaduras e governos totalitários ocorridos ao longo do século XX, tanto na Europa como

** Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Professora Associada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste).

** Doutoranda em Letras pela Unioeste. Foi professora no Curso de Jornalismo no Centro Universitário FAG e Univel (Cascavel-PR) e Fasul (Toledo-PR).

na América Latina. Este contexto histórico poderia explicar o surgimento do chamado romance do ditador ou da literatura de testemunho¹, gêneros que nascem para revelar a experiência da violência, da censura e da repressão sempre presentes nestes períodos de exceção da história. Conseqüentemente ao surgimento desses novos gêneros ou da consolidação de outros, como é o caso do romance histórico, está a confluência com os estudos da memória e da história. Nesse sentido, a literatura de testemunho pode ser considerada espaço de encontro entre a memória e a história.

Em 1977, Renato Tapajós publica um romance que marcaria duplamente sua experiência de vida. *Em câmara lenta* foi a primeira obra nacional produzida por um escritor que atuou em um grupo da esquerda armada e trouxe uma reflexão crítica sobre as estratégias da guerrilha. Logo após o lançamento da obra Renato Tapajós foi preso em 27 de julho de 1977 quando saía da editora em São Paulo. Durante o interrogatório no DOPS ficou sabendo o motivo da prisão: o lançamento de seu romance publicado naquele mesmo ano.

Com uma narrativa visceral, o autor denunciou tanto a realidade do que acontecia no Brasil durante os anos de 1970 quanto apresentou o primeiro balanço crítico para o grande público sobre a experiência da guerrilha – da qual participara como membro da Ala Vermelha² e por isso teve de cumprir pena de 1969 a 1974. Na obra ele revela – como forma de denúncia – os desmandos do regime militar nos anos de 1970, em especial em torno do emprego brutal da tortura. Tapajós afirma na sua introdução que a obra traz um

¹ Os textos literários de forte teor testemunhal que abordam as grandes catástrofes predominantemente do século XX – como as guerras mundiais, as experiências nos campos de concentração e a violência de Estado durante as ditaduras civil-militares na América Latina – compõem o que se convencionou chamar de literatura de testemunho. Para Márcio Seligmann Silva: “ao invés de se falar em “literatura de testemunho”, que não é um gênero, percebemos agora uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e que faz com que toda a história da literatura – após duzentos anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”. Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o “teor testemunhal” que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o “real” e a escritura; b) em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação” (SELLIGMAN-SILVA, p. 85, 2005).

² Grupo político surgido em 1966, dissidente do PCdoB, que indicava a iniciativa revolucionária por meio de uma guerrilha urbana.

“esboço do desmantelamento das organizações de esquerda e da reação dos militantes a respeito desse fato, é principalmente, um romance a respeito da ingênua generosidade daqueles que jogaram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo” (TAPAJÓS, 1979, p. 11-12).

Para compreender a gênese da obra e do episódio da prisão de Tapajós é preciso resgatar o momento da elaboração do original que viria a se tornar a obra *Em câmara lenta*. Tapajós ficou preso no Carandiru de 1969 a 1974 por sua participação na guerrilha urbana como membro da Ala Vermelha. Na prisão, em 1973, ele começou a escrever o romance que, na ocasião, ainda recebia o título *Os mortos não são todos iguais*. Em folha de papel de seda em letras miúdas, ele redigia todas as partes do texto e as dobrava bem pequenas, depois as enrolava em celofane de cigarro e fechava com fita durex para ficar impermeável. Quando os pais o visitavam no cárcere, levavam a pequena cápsula sob a língua e, dessa forma, com o material escondido saíam de lá, sem que a vigilância pudesse suspeitar. Ao chegar em casa, seu pai abria a cápsula com o pequeno texto, usando uma lupa para compreender a escritura e a datilografava, recolhendo e compondo a cada nova visita o original de seu filho. Na época em que Tapajós saiu da prisão, em 1974, todo o original tinha sido datilografado. As condições em que o romance foi escrito podem ter influenciado seu formato fragmentado.

Importante destacar que no tempo de prisão, Tapajós fez estudos das obras de Karl Marx, Lenin e Mao Tsé-Tung. Os estudos do tempo de cárcere aprofundaram o contato com a literatura marxista e essas influências se revelam na autocrítica ao movimento de guerrilha. A autocrítica não consistia em uma condenação do enfrentamento armado como forma de luta, ele vai afirmar “recomenda-se aos militantes que se liguem às massas, entrem nos sindicatos, reestabeleçam contato com a população mais pobre e potencialmente revolucionária”, ideias essas claramente influenciadas pela revolução russa e chinesa. Após a conclusão do documento de autocrítica à Ala Vermelha, pouco depois ele escreveria os originais do que viria a ser o romance.

Torna-se relevante enfatizar que desde o princípio de sua publicação a obra de Tapajós promove um grande impacto ao se aproximar das discussões sobre literatura, história, memória, testemunho e autoficção, definições que se deslocam para a compreensão da relação entre literatura e sociedade e contribuem para a busca da memória social daquele período no Brasil. Problematizar algumas destas acepções, antes do exame da obra de Tapajós, é nosso objetivo no próximo tópico do texto.

Narrativas do eu: testemunho, autobiografia, autoficção

Na atualidade muito se tem problematizado sobre os gêneros que tratam das escritas do eu como o testemunho, a autobiografia e mais recentemente a autoficção. São gêneros que ainda estão em fase de consolidação no que se refere ao seu escrutínio pela crítica literária, uma vez que demandam novas teorias e novas formas de leitura de obras cujos limiares não se podem precisar com exatidão.

Sobre a literatura de testemunho, José Ignacio Álvarez Fernández (2007, p. 33) menciona que, apesar da diversidade de variedade de formas, de modo de publicação e de conteúdo, existem particularidades em comum que caracterizam o gênero testemunhal, “el primero sería el de ser un relato narrado en primera persona. Lo cual no quiere decir que el yo singular pierda la conciencia de identidad colectiva, de su pertenencia a una clase social históricamente determinada” (2007, p. 33). O mesmo autor indica que o que diferencia o testemunho da autobiografia é justamente esta percepção de um eu coletivo, que fala em nome de seu grupo. Como aponta John Berveley sobre a autobiografia, este tipo de texto “construye para el lector el imaginario liberal de un yo autónomo e imperante como la forma “natural” de existencia tanto pública como privada” (BEVERLEY apud Álvarez Fernández, 2007, p. 33). No caso do testemunho “es, necesariamente, siempre individual. Pero si se refiere a un trauma histórico colectivo, tratará, por necesidad, de las experiencias de más de una persona. (RUBIN SULEIMAN apud Álvarez Fernández, 2007, p. 34). Outra particularidade é a presença e importância dos paratextos que vão oferecer dados que estão fora do texto para o leitor, ajudando a estabelecer o pacto de leitura entre obra e

leitor. Por meio de prólogos, prefácios e introduções é possível estabelecer um diálogo com o leitor, já que o testemunho é um gênero movediço no que se refere a “sus orígenes y fronteras textuales” (ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, 2007, p. 34). Estes dois aspectos apontados podem ser observados na obra *Em câmara lenta*: a partir da voz do seu narrador-personagem que resgata um trauma coletivo dos tempos da ditadura militar no Brasil por meio de uma narrativa que descreve episódios fictícios da guerrilha urbana e faz cruzar de maneira não linear os destinos de meia dúzia de revolucionários empenhados na luta armada; outro elemento da obra é o seu prefácio intitulado “O autor por ele mesmo”, no qual o autor Renato Tapajós dá pistas sobre o relato autobiográfico e testemunhal. O prefácio antecipa boa parte do teor da narrativa, referindo-se a ela como uma “reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973” atenta à “discussão em torno da guerrilha urbana”, de maneira “emocionada”, realizando “balanço e autocrítica” – além de uma “denúncia da violência repressiva e da tortura” (TAPAJÓS, 1979, p. 9-11).

Álvarez Fernández destaca um ponto que diferencia o testemunho espanhol do latino-americano, segundo o autor, na América Latina, quase sempre o testemunho é escrito por um intelectual que toma a palavra no lugar da testemunha e escreve suas memórias traumáticas, no testemunho espanhol, por sua vez, o próprio autor é também testemunha e protagonista (ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, 2007, p. 34). Além disso, considera que o centro da narrativa é sempre uma vivência reveladora, como a militância política e a prisão.

Por fim, uma questão que Álvarez Fernández discorre ser fundamental é que o gênero testemunhal tem um caráter exemplar, no sentido de deixar seu testemunho para as futuras gerações como um patrimônio histórico (2007, p. 35-36), uma vez que suas memórias não fariam parte da historiografia oficial dos vencedores, sendo primordial lutar contra o esquecimento e o silenciamento, uma maneira de reparar os crimes que sofreram. Como assevera Álvarez Fernández, “el discurso testimonial pretende subsanar esse problema entrando de lleno en esa microhistoria de las masas. Es un discurso no que busca la excelencia

literaria, sino dar fe del horror, testificar hasta el final” (ÁLVAREZ FERNANDEZ, 2007, p. 38).

A afirmação explicaria porque surgiram tantas narrações testemunhais, inclusive de autores que não tinham nenhuma relação com a escrita, entretanto, ao mesmo tempo, é contraditória uma vez que os autores para escrever dispõem de recursos da escrita literária. A linguagem é o que materializa e narra o inenarrável. Neste sentido, caberia perguntar-nos se de fato não se trata de um preconceito não os considerar escritoras e escritores, posto que muitos se encontram em uma situação periférica, não sempre por uma suposta “falta de qualidade literária”.

Ainda sobre o testemunho, outro autor que se debruça no tema é Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento* (2007). Desde a perspectiva da epistemologia, Ricoeur afirma que “com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental” (RICOEUR, 2007, p. 170). O filósofo francês vai dizer que o testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomado na sua fase narrativa.

Os estudos sobre o caráter testemunhal ganham também ressonância em solo brasileiro, destacando-se os estudos realizados por Márcio Seligmann-Silva. Ele considera que o discurso testemunhal é analisado como tendo a literalização e a fragmentação como as suas características centrais. “A literalização consiste na incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas. A fragmentação de certo modo também literaliza a psique cindida do traumatizado e a apresenta ao leitor. A incapacidade de incorporar em uma cadeia contínua as imagens “vivas”, “exatas”, também marca a memória dos traumatizados” (SELIGMANN-SILVA, p. 87, 2005).

Entre o testemunho e a ficção há outro gênero literário que se consolidou nos últimos quarenta anos na Europa, a autoficção. Segundo Alicia Molero de la Iglesia (2000) este gênero surge no final dos anos de 1970 para contradizer o conceito de autobiografia criado por Philippe Lejeune com a publicação de seu representativo *El pacto autobiográfico* (1975).

Lejeune questiona se seria possível existir algum romance em que o autor pusesse seu próprio nome no herói do romance, já que não se lembrava de nenhuma ocorrência. Para responder-lhe, em 1977, Serge Doubrovsky (1928-2017) publica o romance intitulado *Fils*, no qual relata sua própria experiência de vida, nomeando sua escrita de autoficção ou autofricção ao referir-se ao problema da hibridação do texto literário. A publicação de Doubrovsky é uma resposta ao questionamento de Lejeune.

Para Molero de la Iglesia, a autoficção é o que

corresponde a una falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor. Como hemos dicho, esto le separa de la mención directa y la responsabilidad que tiene el hablante en el enunciado autobiográfico, pero también de variadísimas ejecuciones novelescas en primera persona que no muestran explícitamente la relación entre personaje e instancia de escritura. (MOLERO DE LA IGLESIA, 2000, p. 534)

É importante reconhecer que com a passagem do tempo o conceito se expande, adquirindo outros matizes em sua definição como, por exemplo, a ideia de que para ser autoficção nem sempre há que coincidir nomes de autores e personagens protagonistas. Anna Faedrich Martins (2014), em sua Tese de Doutorado intitulada *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, realiza uma ampla discussão teórica sobre o assunto, considerando que as principais diferenças entre o gênero e a autobiografia. Para a autora:

A autoficção não é um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor. [...] A autoficção não é meramente uma recapitulação da história do autor. O texto deve ser lido como romance, mesmo que exista a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem principal. (MARTINS, 2014, p. 22).

Para complementar estas diferenças, Martins (2014, p. 24) considera que na autoficção o autor não tem que escrever sobre sua experiência de vida seguindo uma ordem

cronológica como costuma ocorrer nas autobiografias canônicas. Outra discrepância é que na autoficção o relato não precisa dar conta de toda história de vida do personagem como ocorre na autobiografia, sendo possível selecionar aquilo que se quer narrar. Neste sentido, a pesquisadora aponta que

A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (MARTINS, 2014, p. 24)

Isso significa que a autora e o autor têm a liberdade de alterar, de recriar, de fabular, o que aproximaria a autoficção do romance ou do conto. Uma variação possível e que ampliaria o primeiro conceito de autoficção é a mudança da coincidência do nome do autor e do protagonista, criando uma espécie de alter ego. Esta estratégia narrativa aparece especialmente no romance *Em câmara lenta*, uma vez que seus protagonistas não apresentam nomes próprios, visto que são representados por pronomes pessoais que se remetem a eles sem nomeá-los especificamente. Constatadas essas características na obra de Tapajós, caberia uma apreciação das estratégias narrativas das escritas do eu para identificar que efeitos de sentido possibilitam nos leitores. Assim sendo, passaremos a análise da tessitura do discurso romanesco da obra.

Entre a experiência do viver e a experiência do escrever

Em câmara lenta foi escrito por Renato Tapajós em 1977, em boa parte durante o confinamento do autor no presídio paulistano do Carandiru. A obra descreve episódios fictícios, em também reais, da guerrilha urbana e faz cruzar de maneira não linear os destinos de revolucionários empenhados na luta armada. Cenas de tortura de extrema violência injetam um alto grau de perturbação no leitor. A narrativa é composta por 63 fragmentos entrecruzados que tematizam por diversas perspectivas a guerrilha urbana, a luta armada na floresta amazônica e o desamparo do guerrilheiro-narrador afetado brutalmente pela

captura e morte sob tortura de sua companheira – rememorada em seis chocantes flash-backs que se alongam no decorrer do romance. O seccionamento um tanto caótico da história já começa a revelar uma das estratégias adotadas pela escrita do trauma empreendida por Tapajós.

O prefácio, intitulado “O autor por ele mesmo”, como um elemento paratextual, antecipa o teor da narrativa, referindo-se a ela como uma “reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973”. O autor vai afirmar na introdução do livro que o aspecto fundamental da obra “é a discussão em torno da guerrilha urbana que eclodiu nesse período... sobretudo, uma discussão em torno da contradição que se colocou para os militantes entre o compromisso moral e as opções políticas que se delineavam” (TAPAJÓS, 1979, p. 10). No momento que se passa para a leitura do texto literário observa-se um equilíbrio entre a matéria-histórica explícita e o tom melancólico do narrador que repete por quatro vezes a expressão “é muito tarde”, referindo-se de modo abatido à desilusão e fracasso da guerrilha. Tapajós vai expressar na narrativa as próprias contradições que se davam no interior da guerrilha, e nesse movimento de rememorar melancólico ele reconstrói uma memória do ideário dos militantes da época.

“O gesto foi interrompido”, declara o narrador de Tapajós, e “o tempo acabou”. O ‘gesto’ pode ser entendido como a esperança que os jovens tinham na força da revolução, força que jamais conseguiram transmitir àqueles que tentavam convencer em especial outros estudantes e membros da classe operária. Tapajós retrata na obra que os estudantes/revolucionários não conseguiam fazer-se compreender para, por exemplo, os trabalhadores, o que demonstrava um vazio entre a intenção e prática. Exemplo se dá na cena em que os militantes vão até a casa do líder operário: de um lado, a utopia dos sonhos, da revolução, e de outro, um trabalhador, preocupado em confrontar o patrão, mas também com o sustento da família:

Ele se inclinou para frente em direção ao operário e começou a expor seu ponto de vista. Fez considerações sobre a situação política no país, sobre a escalada repressiva da ditadura, tomando como exemplo a própria intervenção policial nas fábricas (...) Disse de

como eram importantes quadros experimentados na luta, principalmente de origem operária e da necessidade de se montar uma sólida retaguarda (...) preparada para a guerrilha urbana. O operário ouviu tudo, ficou em silêncio, pensando. Depois, perguntou: “E a greve?” (TAPAJÓS, 1979, p. 127-128)

Outro aspecto da narrativa de *Em câmara lenta* é alternância do tempo que remete ao estado melancólico do narrador atordoado pelas lembranças que se reconstituem em seu imaginário. Como se fosse um roteiro cinematográfico a obra de Tapajós quebra a lógica temporal linear e vários personagens não são nomeados, ganham vida em pronomes pessoais: ele, ela, eles. Os personagens mobilizam a atenção do leitor para uma realidade que é retratada de forma processual, e que se dá a conhecer sempre de maneira inconclusa, fragmentária, pela falta. Esse aspecto inescapável das perdas, do ambiente de violência física extrema evoca um estado melancólico, lugar em que o indivíduo é, enfim, levado a refletir sobre o que lhe foi tirado. Nesse processo de lembrar e esquecer o narrador reconstituiu a memória do trauma, e se assemelha às características das narrativas de testemunho como explica Livia Reis (2000):

Narrar o inenarrável, contar o inverossímil acarreta um complexo jogo entre narrador/testemunha, seu texto e o público leitor, pois narrar implica um engajamento moral e ético que tenta preencher os espaços deixados em branco pela historiografia oficial, implicando, portanto, um contar a partir da margem, do não autorizado-tarefa árdua, que coloca em confronto a tragédia e o trauma que significam negação da memória, lado a lado com a tentativa de resgatar a história, por necessidade de sobrevivência e reconstrução de uma memória fragmentada pelo mesmo trauma por ela gerado. Portanto, narrar, esquecer, lembrar, contar são procedimentos ambíguos em constante luta no interior do sujeito narrador e na exterioridade dos textos-testemunho. A memória existe ao lado do esquecimento, um complementa e alimenta o outro. Para quem conta, a narração combina memória e esquecimento. (REIS, 2000, p. 79-80).

A violação da linearidade temporal no curso da narrativa somada à oscilação proposital do foco narrativo (alternância do uso da primeira pessoa e terceira pessoa) provoca estranheza no leitor, que é envolvido por um estado em que, assim como ocorre com a

protagonista vitimada pela tortura, as referências constitutivas são estilhaçadas, são perdidas. Nesse movimento o alter ego do narrador se cruza com o ‘real’ expresso no prefácio do autor que faz uma autocrítica sobre os acontecimentos da guerrilha urbana entre 1964 e 1973. O fragmento a seguir retrata esse sentimento:

Não admito e não permito que ninguém admita que todos os gestos foram sem sentido, que todas as mortes não serviram de nada, que a morte dela foi inútil. Eu sei que o gesto estilhaçou-se, não se completou, ficou a meio caminho. Mas não pode ser apagado, tornando-se inexistente, esquecido. Mesmo errado, valeu a pena (TAPAJÓS, 1979, p. 48).

O romance de Tapajós expressa uma reelaboração da memória que não deixa de ser um ‘acerto de contas’, uma tentativa de demarcar por meio da literatura a história dos ‘vencidos’ e colocá-los num outro patamar, uma reescrita que se movimenta entre o lembrar e o esquecer, mas recoloca a memória do trauma, da dor, entre as lacunas da historiografia oficial, preenchendo vazios e silenciamentos. Tapajós vai conferir à sua escritura uma vivacidade e um horror incomodo – que são típicos da literatura de testemunho e nesse ato reafirma um compromisso, um engajamento político.

O eixo central da obra é a personagem Ela. Sua história será o catalisador e o elemento desordenador da construção narrativa. Por meio da memória do trauma, *Em câmara lenta* apresenta uma perspectiva de aproximação entre elementos da experiência histórica e outros relativo ao suporte ficcional e testemunhal, que constituem a representação literária. Ao longo da narrativa o narrador-observador, posicionado em 3ª pessoa, conta a história da guerrilheira Ela, que na verdade representa Aurora Maria do Nascimento de codinome Lola, uma das mulheres mais corajosas das organizações de esquerda, de sólida convicção política e compromisso revolucionário que atuou na guerrilha urbana neste período contra o regime militar. O narrador alterna fragmentos em que narra parte da vida da revolucionária e de outros guerrilheiros, intercalando ainda em seis blocos ao longo da narrativa o episódio em que ela é capturada e morta. Ao longo da narrativa Tapajós se utiliza por seis

vezes da expressão “como em câmara lenta...” para iniciar os trechos da narrativa literária que remonta as cenas em que Ela será capturada, torturada e morta.

A partir de um recorte do “real” Tapajós constrói sua narrativa autoficcional, recriando a história da militante Aurora, figura histórica da guerrilha dos anos de chumbo. No romance, ele recria em partes o episódio trágico do dia 9 de setembro de 1972 quando Ela, e mais alguns guerrilheiros, está em um carro e numa abordagem da polícia acaba atirando e matando um policial. Em seguida todos empreendem uma fuga frustrada. Ela é presa e acaba morta em uma sessão de tortura quando lhe esmagam o crânio com uma ‘coroa de cristo’. Ao longo do romance a história é contada de forma fragmentária como se fosse um quebra-cabeças que vai se completando. Nas páginas finais do romance Tapajós reconstrói a cena desde o início do confronto policial até a derradeira imagem da tortura e morte³ de Ela. Aurora que na obra é Ela, era na vida real irmã de Laís Furtado, também militante da Ala Vermelha e namorada de Renato Tapajós.

Na autoficção, o narrador denuncia a tortura e morte da militante política real, indicando um caráter testemunhal da obra ao se utilizar de uma estratégia de fragmentação que indica uma rememoração do trauma, uma memória impactada pela dor e por isso mesmo uma incapacidade de incorporar sua reconstrução em uma cadeia uniforme e contínua de imagens exatas, como observa Seligmann-Silva sobre a questão do testemunho. O romance de Tapajós tem claro compromisso com a história, expresso pela vivência de seus personagens claramente ligados aos fatos. O paralelo estabelecido entre a personagem Ela e Aurora é o mais emblemático, em razão dela ocupar o eixo central da narrativa.

Ao deslocarmos nosso olhar para a figura do narrador e observarmos de que modo ele se comporta dentro da estrutura narrativa para contar a história dos personagens e essencialmente abordar a questão do trauma podemos inferir que focos narrativos alternados em conjunção com a não linearidade da narrativa resultam na autoficção testemunhal criada

³ O laudo de necropsia de Aurora registrou 29 perfurações provocadas por tiros, muitos sinais de cortes e queimaduras no corpo, além do crânio apresentar de um lado a outro um afundamento de cerca de 2 centímetros, resultado da tortura com a coroa-de-cristo que sofrera.

por Tapajós. Uma estratégia usa por Tapajós e que amplia o conceito de autoficção é a mudança da coincidência do nome do autor e do protagonista, criando uma espécie de alter ego. Esta estratégia narrativa aparece especialmente no romance *Em câmara lenta*, uma vez que seus protagonistas não apresentam nomes próprios, visto que são representados por pronomes pessoais que se remetem a eles sem nomeá-los especificamente. Na autoficção de Tapajós, a ambiguidade entre real e ficcional é potencializada pelo recurso frequente à identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, embora existam variações e nuances na forma como o pacto se estabelece. No romance *Em câmara lenta*, o narrador ora aparece em 3ª pessoa ora em 1ª, expressando um narrador personagem que em alguns momentos pode coincidir com o autor, se juntarmos as pistas dadas no próprio prefácio do livro que propositalmente aproxima autor, narrador e personagem.

O narrador aparece em 1ª pessoa apenas em três fragmentos, em todos os outros a narrativa se dá em terceira pessoa. Nesses fragmentos é possível perceber uma coincidência entre autor Tapajós e narrador-personagem. São catarses narrativas que dentro do contexto da obra podem levar o leitor ao relato autobiográfico camuflado na autoficção romanesca se confrontado com o próprio prefácio, desfazendo a ambiguidade da posição do narrador. Seguem trechos:

Eu passava por ali todos os dias, voltando do colégio, com os amigos, rindo ou discutindo, às vezes algumas garotas. Elas usavam o uniforme da escola (...) queria apenas ser igual a todos, se possível (...) não sabia o que nem onde. Nem porquê. Sabia apenas que era preciso ultrapassar o limite das copas árvores (...) se eu paro, hoje, e recrio um momento daqueles, em surpreendo de repente, ao ver por trás do encantamento e do mito, realidades que me haviam escapado totalmente, coisas simples, fáceis e ricas, que me haviam aparecido como imagens fascinantes, mas sem espessura. Eu perdi um mundo e me abasteci de mitos: foi preciso conhecer a morte, para ser capaz de reconhecer os vivos (...) quem conheceu a morte sabe que o único crime é permanecer na superfície da vida. Um dia eu me despedi dela, das árvores, do ar transparente e morno (...) eu me sentia disponível diante do mundo, e inquieto por causa disso (...) um mundo desconhecido, um mundo que eu precisava conhecer, para transformá-lo. Ou destruir-me. (TAPAJÓS, 1979, p. 28-31)

Naquele dia tinha muita gente lá. A sede era da União Estadual dos Universitários (...) eu tinha ouvido falar que Cuba tinha sido invadida. Nesse dia fui direto para a casa, com alguns amigos (...) no colégio todo mundo achava que eu era comunista. Eu não sabia muito bem o que era isso, mas achava bom. Fazia parte de um certo papel. Intelectual, comunista, isso dava uma certa distinção, um destaque necessário para contrabalancear a timidez e a solidão (...) meus amigos acabaram trocando seus papéis por outros e continuaram a representar. Eu não quis permanecer na superfície da vida. A única ambição legítima é a de mudar o mundo. Todas as outras são mesquinhas (...) eu me sentia disponível diante do mundo e ansioso para enfrentá-lo, decifrar seu sentido e transformá-lo. Tentei e não me arrependo de nada, nem dos erros. Continuarei tentando sempre. A única solução legítima é a de mudar o mundo. (p. 69-72)

“Eu sei, hoje, que eu sempre vivi tenso. Quase sempre no extremo limite da tensão (...) meus amigos, algumas garotas me consideravam, muito dramaticamente, frio e cínico- mascarado, por que não? O gesto medido e a vontade de explodir (...) hoje eu olho para essa parede em minha frente, a mesma parede todos os dias, onde desfilam os rostos conhecidos e ela me devolve, com suas manchas, os fragmentos do passado (...) cada momento não existiu isolado, nem se ligou linearmente aos outros. Eu, o lógico, o cartesiano: dilacerado (...) as coisas que valem a pena são aquelas que ainda não foram feitas (...) a única ambição legítima é a de mudar o mundo. (p. 111-113)

Na autoficção se estabelece com o leitor um pacto oximórico (JACCOMARD, 1993), que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial. A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor. Não há dúvidas de que antes do neologismo autores já criavam esse pacto contraditório de leitura, sem ter um termo que o nomeasse; apesar de ser menos frequente no passado, o exercício autoficcional é anterior à sua formulação conceitual.

Analisando a figura do narrador nesta obra percebe-se que se trata de um narrador cuja consciência está imbuída de pressões e memórias pessoais e ou sociais. “Ele”, como é chamado o narrador de Tapajós, seu próprio alter ego, não se esforça para dar uma impressão de neutralidade, pelo contrário, por estar envolvido com a história narrada, ele exprime seus sentimentos e envolve com seu ponto de vista. Ricoeur (2007) vai salientar que o relato testemunhal está a serviço de um julgamento, de um juízo. Logo, ele não equivale a uma mera constatação, ainda que tenha caráter ocular. O ato de testemunhar também emite uma opinião sobre uma sequência de acontecimentos e o encadeamento das ações. Ele valoriza os motivos de uma ação, o caráter de uma pessoa, em suma, atribui um sentido aos eventos. Tal assertiva ricoeuriana remete-nos às suas considerações a respeito das implicações éticas da narrativa e sua inalcançável neutralidade valorativa.

Tapajós promove ainda dentro da sua narrativa um desordenamento temporal: a física, para as descrições mais objetivas como, por exemplo, dos procedimentos dos torturadores, ou nos trechos mais centrados nas ações de guerrilha, como enfrentamentos de rua e andanças por matas fechadas.

(...) ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente. (TAPAJÓS, 1979, p. 172)

Também nos trechos mais centrados nas ações de guerrilha, como enfrentamentos de rua e andanças por matas fechadas na Amazônia o narrador faz descrições detalhadas que transportam o leitor para cena e o situam em fragmentos temporais que narram episódios que vão dar sentido a narrativa sobre a guerrilha:

(...) Ali esperavam em silêncio que a noite chegasse. Então protegidos pela escuridão, um por um, atravessaram em silêncio as águas claras do igarapé, atolando-se até a cintura na lama. Do outro lado, se afastaram lentamente, pararam e esperaram o dia nascer. (TAPAJÓS, 1979, p. 76-77)

Alternando a esses fragmentos o narrador se utiliza também de catarses mentais para refletir e apreender a trajetória do guerrilheiro. O tempo psicológico reporta a este universo no qual o narrador-personagem se questiona sobre sua trajetória e o sentido dos acontecimentos. “Agora, nada mais. Nem esperança nem sonho. Trancado aqui, fechado como numa prisão: haverá diferença real entre isso e os que estão presos?” (TAPAJÓS, 1979, p. 55). Outro fragmento que ilustra esse estado melancólico de desilusão está expresso no trecho a seguir:

(...) agora eu sei. E saber não deixa mais nada além do ódio. Do ódio cristalino, do ódio que tem a força de um exército, a vontade de destruir e destruir-me junto. Caminhar por esta rua em busca de um destino, do destino conhecido que me espera além da esquina, o destino fulgurante de uma explosão, da liberação do fogo, dessa energia represada que é a soma e a fusão de todas as energias que os outros, os mortos, não tiveram tempo de empregar. (TAPAJÓS, 1979, p 158)

Esse movimento leva a um descentramento do foco narrativo, que serve para o autor se aproximar da realidade histórica que busca criticar. A narrativa é fragmentaria pelo constante deslocamento do foco, isto porque está relacionado ao processo de rememoração do narrador, processo esse que ocorre no plano individual e, através de critérios diversos, seleciona, organiza e sistematiza lembranças daquilo que constitui a sua experiência traumática. Assim como assevera Martins (2014) a escrita autoficcional, como a de Tapajós, parte do fragmento, sem a pretensão de uma totalidade sob o episódio ou experiência que inspiraram a narrativa.

O grau de aproximação e de afastamento da figura autoral observado ao longo da leitura do romance suscita o tipo de análise que se quer operar aqui, numa espécie de intersecção entre a literatura de testemunho e os estudos relativos à autoficção – dois fenômenos que lidam com o “real”. A obra *Em câmara lenta* é, segundo essa linha de raciocínio, uma tentativa de ficcionalização que tem por base a elaboração do acontecimento de violência traumática – tentativa que aqui se concretiza como fragmentada, melancólica e com

flashes insistentemente repetidos do momento revelador da violência presente em toda obra.

A repetição fragmentária da cena final da obra – em que Ela/Aurora é capturada e depois torturada e morta – se constrói ao longo da narrativa e serve como suporte central do enredo, se comportando como reminiscência traumática. Nesse movimento o narrador-personagem-autor coloca como centro da sua narrativa a vivência traumática como militante político, e imprime um testemunho histórico de vozes que não compõem a historiografia oficial, e deste modo ‘luta’ contra o esquecimento e o silenciamento das barbáries cometidas nos tempos da ditadura militar, sinalizando um narrador afastado de qualquer neutralidade em relação ao tema, muito pelo contrário ele estabelece um pacto com leitor no qual expressa seu engajamento.

A construção estratégica que intercala momentos de reflexão solitária do guerrilheiro, as discussões do grupo, as lembranças de um passado anterior ao trauma fundamental do trama e a referências à guerrilha na selva amazônica – liderada por um venezuelano – conecta via linguagem um fragmento do texto ao seguinte, estabelecendo o nexo inerente à narrativa. É exemplo disso uma passagem que se encerra com:

O venezuelano voltou para onde estavam os outros. Todos olhavam para ele, esperando a decisão”, seguida por um corte que abre espaço para uma discussão dos guerrilheiros de São Paulo, que principia com “Todos olharam para ele, como se esperassem uma decisão”. (TAPAJÓS, 1979, p. 22)

A história pessoal está sempre permeada de outras histórias e, do mesmo modo que são selecionadas passagens verídicas, sempre sobram ausências. Em outras palavras, a matéria heterogênea e por excelência impura do testemunho, por mais que gere polêmica, demanda a análise das pretensões que embarcam no uso da primeira pessoa e de sua ligação muitas vezes evidente com o nome que se estampa na capa. Tendo precisamente isso em vista, romances como o de Renato Tapajós abrem um leque de possibilidades interpretativas ainda maior, transgredindo o terreno em que costuma ser lido e permitindo a problematização da figura autoral num procedimento que lembra a autoficção. A observação de

passagens em que o protagonista se encontra na casa vazia, momentos privilegiados em que a melancolia ganha vulto dão corpo à narrativa de autoficção:

O que fizeram com ela? O tempo bate nos ouvidos, passa gota a gota, o mundo está arrebitado em milhares de pedaços, a casa vazia. O sorriso e as mãos, uma expressão tranquila, e de repente. A vida rachou no meio, ficou lá toda certeza possível. O próprio gesto, agora, é um movimento hesitante feito de diversas repetições. Como um vaso que vai: estilhaçado em pedaços irregulares. Alguma vez ele esteve inteiro? Estilhaços. Misturados no chão como uns restos de vida, um pedaço de rosto, uma frase, um livro rasgado. O tempo nos ouvidos: é muito tarde. O que deixou de ser feito, nunca mais será feito. É tarde. O que fizeram com ela? (TAPAJÓS, 1979, p. 38-39)

Olha-se para romance de Tapajós como autoficção por compreender que neste gênero, um romance pode simular ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades um relato autobiográfico sob a denominação de romance. Nesse sentido, o pacto que se estabelece entre leitor e narrador é de que o movimento da autoficção se faz do texto para a vida, diferente da autobiografia que se dá da vida para o texto. Isso quer dizer que, na autoficção, o narrador-protagonista, chama a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, entretanto, é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si.

A obra *Em câmara lenta* inaugura, pois, uma forma tanto de rememorar a experiência da guerrilha quanto a brutal repressão que lhe foi dirigida, isto se fez por meio da autocrítica, da narração ficcional-política, e a denúncia de fatos reais. A narrativa se situa, então, como uma obra de caráter híbrido, mesclando o documental, o histórico e o ficcional – constituindo o que se compreende por literatura de testemunho e se aproximando do que também se entende por autoficção.

Considerações finais

Alguns aspectos do romance de Tapajós levantados neste estudo trazem indícios da conexão existente entre sua obra e as peripécias do testemunho e da autoficção. Óbvio que dentro do contexto histórico em que a obra foi escrita compreende-se a não coincidência completa entre o autor e o narrador anônimo. Para estabelecer o pacto da autoficção é necessário percorrer a introdução da obra na qual o autor menciona dados biográficos, mas dá um salto de 1968 para 1976 – evitando tratar justamente dos anos em que esteve encarcerado (1969 a 1974). No segundo parágrafo ele revela os aspectos políticos imbricados no romance, referindo-se à guerrilha e aos militantes sempre em terceira pessoa. O único momento que parece indicar a inserção do ficcionista na atmosfera política é aquele em que ele revela ser a obra uma espécie de “balanço e uma autocrítica, um esboço do desmantelamento das organizações de esquerda”, das quais ele fez parte no grupo da Ala Vermelha, motivo pelo qual foi preso. Pode-se especular que o hiato gritante da pequena biografia feita pelo autor na introdução “o autor por ele mesmo” teria alguma finalidade de burlar a censura, evitando que se colasse imediatamente a etiqueta confessional/testemunhal. Olhando-se para a expressão o autor por ele mesmo, remete-nos ao sentido de que o autor/narrador olha pra si e de forma mais ou menos velada situa o leitor no pacto de leitura proposto para a obra.

Na análise do romance de Renato Tapajós conecta-se deste modo tanto as teorias que procuram dar conta da autoficção como os estudos acerca da escrita de teor testemunhal, decorrente de uma memória traumática. O chamado inenarrável ‘ganha vida’ na literatura de testemunho, e o romance de Tapajós inaugura essa nova forma de narrar no Brasil dos anos 70 abrindo caminho para outros e lançando desafios à crítica literária acerca da sua compreensão estética e social.

RE-WRITTEN FROM MEMORY – THE NOVEL IN SLOW MOTION BY RENATO TAPAJÓS: BETWEEN TESTIMONY AND AUTO-FICTION

ABSTRACT: In order to reveal his experience of opposition militancy to the Brazilian dictatorship during the 1960s, Renato Tapajós publishes *Em câmara lenta* (1977), a work that brings to the heart of the discussions the relations between literature, history, memory, auto-fiction. The article aims to

problematize the issues pertinent to the writing process of the novel, presenting a reading from the theories of Álvarez Fernández, Paul Ricoeur and Márcio Seligmann-Silva about the testimony and of Alicia Molero de la Iglesia and Anna Faedrich Martins about the auto-fiction.

KEYWORDS: Testimonial literature. Auto-fiction. Novel. Renato Tapajós

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, José Ignacio. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- ASSMAN. Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.
- FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, p. 355-374, 2003.
- GINZBURG, Jaime. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, p. 141-160, 2004.
- INGENSCHAY, Dieter; REINSTÄDLER, Janett. Culturas del después: acercamientos a la producción literaria y cultural em Europa e Hispanoamérica. In: REINSTÄDLER, Janett. *Escribir después de la dictadura*. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica. Madrid: Iberoamericana, 2011, p. 9-21.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto biográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul, 1994.
- JACCOMARD, H. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993.
- MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: PUC, 2014.
- MAUÉS, Eloísa Aragão. *Em câmara lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*. 2008. 205 f. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH/USP, São Paulo, 2008.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia. Autoficción y enunciación autobiográfica. *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 9, 2000, p. 531-548.
- PASSOS, Lucas. A realidade do trauma: configurações ficcionais no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. In: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê nº 9*, Setembro de 2012.

REIS, Livia. Testemunho como construção da memória. *Caderno de Letras da UFF*. N. 33, p. 77-86, 2007.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: O testemunho na Era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, p. 375-386, 2003.

_____. Literatura e trauma: um novo paradigma. In *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. In: *Projeto história: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História*. São Paulo, 2005, V.30.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta: romance*. 2. ed. revisada. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

Recebido em: 30/05/2019.

Aprovado em: 07/07/2019.