



(Foto: Acervo Arquivo Nacional. Reprodução)

Desfile de 7 de setembro, em 1972. Ditadura militar brasileira causou traumas que impactam na sociedade até hoje.

Memória, trauma e Ditadura no Brasil: a literatura testemunhal de Renato Tapajós

O romance testemunhal “Em câmara lenta” amplia a circulação social de experiências vividas individualmente, mas produtos de condições que ressoam coletivamente

* Enio Passiani

Resumo

As sociedades capitalistas modernas ocidentais foram, ao longo do século XX, sacudidas por eventos catastróficos e traumáticos, como o Holocausto em território europeu, e as Ditaduras Militares na América Latina – acontecimentos que, desafiando qualquer tentativa de representação, convocam os(as) sobreviventes ao seu testemunho, como necessária luta histórica contra o seu esquecimento. Nesse sentido, a literatura, como forma figurada da memória, constitui instrumento de luta contra a injustiça e a favor da reparação, como que ocupando o vazio deixado pelo testemunho jurídico, que, diante dos escombros da história, ou se cala ou é calado pelo poder político constituído. Contra o recalque patrocinado por nossas elites impõe-se a literatura testemunhal, como é o caso do livro “Em câmara lenta”, de Renato Tapajós, objeto de análise sociológica deste artigo.

Palavras-chave: Literatura testemunhal; Ditadura Militar no Brasil; Trauma histórico; Memória; *Em câmara lenta*; Renato Tapajós.

Desde a Ditadura Militar, ao longo de seus 21 anos, e mesmo após – inclusive bem recentemente, durante os quatro anos de governo fascista do agora inelegível Jair Bolsonaro – parte considerável de nossas elites políticas e econômicas, com o auxílio de setores da mídia e mesmo de intelectuais e pseudointelectuais, empreenderam e empreendem um revisionismo histórico que trata um regime de exceção como revolução para o bem do país, produzindo silêncios e apagamentos atordoantes, instituindo uma política da memória que pressupõe, igualmente, a fabricação de esquecimentos: dos(as) torturados(as), dos(as) assassinados(as), dos(as) desaparecidos(as). É o que Feierstein (2019) [1] chamou de “pactodenegativo”, que consiste na (re)produção do consenso nunca explicitamente formulado acerca da representação do trauma; é a produção e a reprodução de mecanismos coletivos de alienação e distanciamento que geram uma espécie de desensibilização diante das experiências traumáticas, o que implica uma indiferença em relação às vítimas e aos fatos e ações que engendraram dor, angústia e morte [2]. Os esquecimentos e os silenciamentos produzidos e até oficializados promovem o anestesiamiento geral e a desresponsabilização histórica.

Tal política da memória, por conseguinte, mantém abertas feridas traumáticas e instala um luto insuperável, contribuindo para que o passado não passe, comprometendo o nosso futuro, mesmo quando essa política é invocada em nome da

conciliação e da superação em prol da transição (supostamente) harmônica e saudável dos regimes autoritários para os democráticos [3].

Vivemos, ontem e hoje, autênticas batalhas por corações e mentes que supõem disputas acirradas em torno das memórias. Nesse contexto, assumem especial importância os testemunhos das vítimas da violência estatal, que se estabelecem como espécie de contramemórias àquelas hegemônicas, que se recusam a compartilhar uma conciliação artificial, falaciosa e frágil entre o passado e o presente, entre vítimas do regime e seus torturadores e algozes.

“Desde a Ditadura Militar, parte considerável de nossas elites políticas e econômicas, com o auxílio de setores da mídia e mesmo de intelectuais e pseudointelectuais, empreenderam e empreendem um revisionismo histórico que trata um regime de exceção como revolução para o bem do país, produzindo silêncios e apagamentos atordoantes.”

Dentre tantas memórias traumáticas, a arte testemunhal ocupa lugar de destaque. Os traumas, por sua própria natureza, resistem à representação, uma vez que os acontecimentos traumáticos provocam rachaduras na capacidade narrativa, criando certa impossibilidade de dar sentido a tais acontecimentos em virtude da dor experimentada que, a um só tempo, pede o esquecimento para que não se repita e se reviva o momento de sofrimento, mas exige sua narração para que se possa ao menos tentar a sua superação. O trauma, segundo o já citado sociólogo argentino Daniel Feierstein (2019) [1], consiste na experiência que carece de representação em virtude de seu caráter demolidor.

As artes, pontua Andreas Huyssen (2014) [4], conseguem formular e comunicar aquilo que parece, à primeira vista, informulável e incomunicável; a potência da imaginação estética encontra maneiras de dizer o indizível. Ou seja: “O trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração” (Seligmann-Silva, 2014) [5]. De acordo com Seligmann-Silva (2014) [5], particularmente no contexto latino-americano, o testemunho estético adquiriu centralidade no âmbito da resistência às ditaduras que assolaram o continente – e que ainda se fazem sentir, principalmente no Brasil – servindo de arma importante na luta contra o negacionismo e o silêncio que geralmente acompanham o gesto genocida.

Nesse sentido, o romance testemunhal “*Em câmara lenta*”, do belenense Renato Tapajós, ocupa, creio, posição destacada.

Escrito durante a prisão do autor (entre 1969 e 1974), publicado pela primeira vez em 1977, censurado e republicado em 1979, o romance apresenta narração com certa cronologia, mas sem ser linear, misturando presente e passado, que oscila entre primeira e terceira pessoas, com frases lacunares, que não encontram termo – revelando a dificuldade em verbalizar o evento traumático [6,7] – e cuja espinha dorsal que organiza todo o romance é constituída por uma cena recorrente, que se repete seis vezes ao longo da narrativa, mas nunca da mesma maneira, pois, a cada repetição, novas informações são acrescentadas e a cena vai se completando aos poucos, lentamente, até que o último excerto configure uma totalidade definida em detalhes, ocupando cerca de cinco páginas. É como se todo o livro fosse uma tentativa de narrar o inenarrável, que surge aos pedaços e em solavancos [5]. A experiência traumática produz uma memória fragmentada, que encontra forma e expressão em uma narrativa igualmente fragmentada. A sintaxe, portanto, encontra-se fraturada, porque o próprio tempo do trauma é repetitivo e fragmentado [8] (Figura 1).

Reproduzo, para fins ilustrativos e argumentativos, o primeiro, o segundo e o terceiro trechos:

Trecho 1:

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

“As artes, pontua Andreas Huyssen (2014), conseguem formular e comunicar aquilo que parece, à primeira vista, informulável e incomunicável; a potência da imaginação estética, nesse sentido, encontra maneiras de dizer o indizível.”

atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio (Tapajós, 2022, p. 13) [9].

Trecho 2:

Como em câmera lenta: 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 pela 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, 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 (Tapajós, 2022, p. 21-22) [9].

Trecho 3:

Como em câmara lenta: ele percebeu que a rua estava bloqueada por uma batida policial. Olhou para os lados e percebeu que não havia por onde escapar: atrás, outros carros já paravam, cortando a possibilidade de manobrar e fugir pela contramão. Parou o carro lentamente. Um policial aproximou-se e pediu os documentos. Ele os entregou; o policial examinou-os devagar. 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

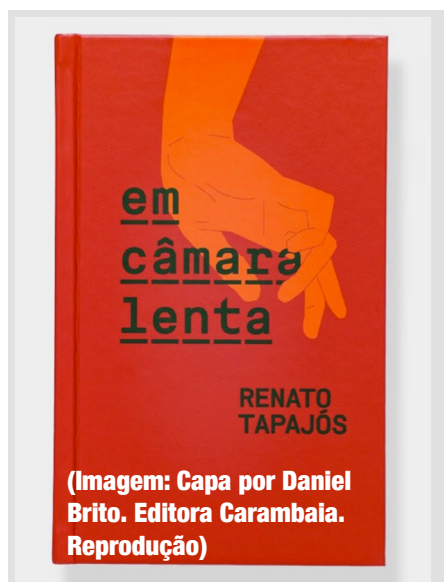


Figura 1. O romance testemunhal “Em câmara lenta”, de Renato Tapajós.

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 pela 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 dobrou uma esquina em outra direção e conseguiu escapar. Ela corria e atirava para trás, o vento batendo em seus cabelos. A carga do revólver se esgotou e ela continuou em sua corrida (Tapajós, 2022, p. 48-49) [9].

Observamos que a reiteração apresentada em cada trecho assume uma feição literária nada simples, primeiro porque não se limita a acrescentar informações a partir de um ponto específico, em uma simples operação somatória, isto é, não se encerra um período para, a partir dele, o autor apresentar novos elementos. Ou, simplesmente: não ocorre simples enxerto. É como se o texto crescesse para frente e para trás, acrescentando informações nos dois sentidos, detalhando-a cada vez mais e, ainda, sinalizando passado e presente como tempos enganchados, imbricados e não compactados e estanques. Em segundo lugar, a modulação literária da iteração ocorre igualmente a partir da repetição de palavras e trechos que servem, na mesma tacada, para ampliar o caráter dramático da cena, provocando uma espécie de ressonância no/a leitor/a e, por fim, para conferir um ritmo cinematográfico sempre anunciado logo de cara: “em câmara lenta”. No entanto, a meu ver, o manejo narrativo da cena fá-la oscilar

entre a aceleração e a lentidão, cuja combinação de ritmos serve para enfatizar aspectos distintos a cada recorrência.

A repetição de cena que vertebra o romance não deixa ser uma espécie de preparação até o brutal desenlace final, como se o autor estivesse não apenas nos preparando para o desfecho traumático, mas preparando-se a si mesmo para a narração do ato final. A estratégia narrativa adotada por Tapajós traduz literariamente o trabalho de elaboração do trauma tal como proposto pela psicanálise. Para o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi (2011b) [10], a situação traumática experimentada no passado continua a irromper no presente como uma lembrança da experiência vivida, uma experiência permanente recorrentemente revivida, produzindo um efeito duradouro.

A reiteração contínua de experiências traumáticas nos sonhos, como uma compulsão, corresponde a uma espécie de refúgio da alma atormentada na própria doença; é como se houvesse uma fuga para a doença sob o impulso dos conflitos psíquicos. No texto “Psicanálise das neuroses de guerra”, de 1918, Ferenczi, a partir de estudos anteriores aos seus, afirma que as neuroses de guerra não resultam de lesões mecânicas, mas de uma “comoção brutal” que pode, inclusive, se manifestar muito depois da experiência traumática vivida no front de batalha. Pode haver um lapso de tempo entre a experiência vivida e os seus efeitos psíquicos. O trauma produzido, a partir de experiências dolorosas

no campo de batalha, prova, assinala Ferenczi, que o trauma provém de fora, impossível de ser ligado a qualquer forma de representação, restando ao indivíduo, por conseguinte, repeti-lo buscando, de algum modo, elaborá-lo. A repetição tem por função conduzir o trauma a uma resolução, se possível, definitiva. No caso do romance aqui discutido, o trauma encontrou na imaginação literária um meio para a sua narração [11,12] (Figura 2).

No entanto, o romance de Tapajós não se limita a narrar um trauma apenas individual. Muito pelo contrário. Primeiro porque a repetição dos episódios sobre a captura, tortura e morte da companheira – de lutas e amorosa – revela, no fundo, um trauma que não foi apenas de uma pessoa, mas de muitas, causada justamente pela violência da Ditadura Militar [7]. Em segundo lugar, porque a narrativa testemunhal implica a necessidade de contar aos(às) outros(as), tornar, em alguma

medida, o(a) outro(a) participante da experiência vivida [7], estabelecendo uma ponte com os(as) outros(as), vivos(as) e mortos(as), contemporâneos(as) à narrativa e os(as) que vêm depois dela. Em suma, a narrativa testemunhal pressupõe a alteridade porque dela necessita. Nesse sentido, “(...) a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” [7].

O romance testemunhal, como é o caso do livro de Renato Tapajós, não deixa de representar uma espécie de trabalho coletivo de elaboração do passado traumático, uma vez que permite e amplia a circulação social de um conjunto de experiências dolorosas vividas individualmente, mas que são o produto de condições sociais e históricas que ressoam coletivamente, possibilitando o reconhecimento da dor alheia [4]. Para Elizabeth Jelin (2021) [13], é somente quando se estabelece

“O romance testemunhal não deixa de representar uma espécie de trabalho coletivo de elaboração do passado traumático, uma vez que permite e amplia a circulação social de um conjunto de experiências dolorosas vividas individualmente, mas que são o produto de condições sociais e históricas que ressoam coletivamente.”

o diálogo, a interação entre aquele(a) que narra e aquele(a) que escuta, é que se torna possível construir os sentidos sobre o trauma histórico. A narrativa testemunhal, nos termos de Jelin, convida ao diálogo e estabelece a presença de um “eu plural”, representativo de uma condição social e de um cenário de luta política. O romance testemunhal desfaz a dicotomia simples e redutora entre indivíduo e sociedade; antes, revela a sua articulação profunda.

Por fim, no caso específico do romance “*Em câmara lenta*”, como já sugerido aqui,



(Foto: Evandro Teixeira. Reprodução)

Figura 2. Jovem é perseguido por policiais durante uma manifestação estudantil na ditadura militar, no dia que ficou conhecido como “sexta-feira sangrenta”, no Rio de Janeiro.

há uma “labiríntica trama de vozes”, porque a fragmentação da memória traumática corresponde à fragmentação da própria voz narrativa, segundo Seligmann-Silva (2014) [5]. A meu ver, há outra interpretação possível, de caráter mais sociológico, a respeito de tal “sintaxe fraturada” que não descarta a de Seligmann-Silva, mas a ela se soma. A oscilação do foco narrativo entre a primeira e a terceira pessoas do singular, entre um “eu” e um “ele” que narram, entre um narrador presente na ação e um onisciente, demonstra que tal narrador é e não é o personagem central, que coincide e não coincide, ao mesmo tempo, ao autor, porque o narrador, assim como os demais personagens do romance, equivale a condensações figurativas de muitas experiências reais possíveis, não se limitando a nenhuma delas em particular. Cada personagem não corresponde a uma singularidade, mas a compósitos de experiências, assemelhando-se mais a tipos sociais.

“Em câmara lenta”, assim como outras obras testemunhais, literárias e não-literárias, contribui para a construção de memórias coletivas sempre em disputa,

é bom lembrar, em relação à Ditadura, visando à justiça e à reparação, ajudando a inspirar o respeito pelos direitos humanos e a cristalização de uma cultura mais democrática. Em um país que, historicamente, promoveu a privatização do trauma e impediu a constituição de uma memória pública, convenhamos, não é pouco...

* **Enio Passiani é professor do Departamento de Sociologia e dos Programas de Pós-Graduação em Sociologia e Segurança Cidadã da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e editor-adjunto da revista Sociologias.**

Referências

- [1] FEIERSTEIN, D. *Memorias y representaciones*. Sobre la elaboración del genocidio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- [2] LASCH, M. Em *Câmara lenta*: representações do trauma no romance de Renato Tapajós. *Remate de males*, Campinas, n. 30.2, p. 277-291, jul./dez. 2010.
- [3] SAVELSBERG, J. J. Violações de direitos humanos, lei e memória coletiva. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 13-37, nov. 2007.
- [4] HUYSEN, A. Os direitos humanos internacionais e a política da memória:

limites e desafios. In: HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.

[5] SELIGMANN-SILVA, M. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 13-34, 2014.

[6] SELIGMANN-SILVA, M. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Revista Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

[7] SILVEIRA, T. O. A violência e a fragmentação no livro em *Câmara lenta*, de Renato Tapajós. *Scripta Alumni*, Curitiba, n. 20, 2018.

[8] CANDIDO, A. Parecer. In: TAPAJÓS, R. *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Carambaia, 2022.

[9] TAPAJÓS, R. *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Carambaia, 2022.

[10] FERENCZI, S. Reflexões sobre o trauma. In: FERENCZI, S. *Psicanálise IV. Obras completas*. v. 4. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

[11] FERENCZI, S. Dois tipos de neurose de guerra (histeria). In: FERENCZI, S. *Psicanálise II. Obras completas*. v. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

[12] FERENCZI, S. *Psicanálise das neuroses de guerra*. In: FERENCZI, S. *Psicanálise III. Obras completas*. v. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

[13] JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.