

**A REALIDADE DO TRAUMA: CONFIGURAÇÕES FICCIONAIS NO ROMANCE *EM CÂMARA LENTA*, DE RENATO TAPAJÓS**

Lucas dos Passos<sup>1</sup>

**Resumo:** Análise do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, considerando as posturas estéticas em sua intrínseca relação com a história e a política da época. No decorrer do trabalho, serão chamadas à baila [a] as noções de *memória* e *trauma* disseminadas na obra de Walter Benjamin e [b] sua relação com os estudos de Márcio Seligmann-Silva e Jeanne Marie Gagnebin a respeito do testemunho e o real, atentando para [c] as considerações de Diana Irene Klinger sobre a realidade da autoficção – procedimento que encontra ressonâncias na obra em pauta.

**Palavras-chave:** *Em câmara lenta*; Testemunho; Autoficção; Walter Benjamin.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the novel *Em câmara lenta*, of Renato Tapajós, considering the aesthetic postures in their intrinsic relationship with the history and politics of the time. In this observation it will be required a small exposure of [a] the notions of *memory* and *trauma* in the work of Walter Benjamin and [b] its relationship with the studies of Márcio Seligmann-Silva and Jeanne Marie Gagnebin about the testimony and the real, attempting to [c] the considerations of Diana Irene Klinger about the self fiction's reality.

**Keywords:** *Em câmara lenta*; Testimony; Self fiction; Walter Benjamin.

Todos os sofrimentos ao nosso redor nós também temos de sofrer. Temos todos não um corpo, mas um estilo de crescer, o que nos faz atravessar todas as dores, seja nesta ou naquela forma. Assim como a criança evolui por todos os estágios da vida até a velhice e a morte (e cada estágio no fundo parece inalcançável ao anterior, na exigência ou no medo), do mesmo modo evoluímos (ligados não menos profundamente à humanidade do que a nós mesmos) por meio de todas as dores deste mundo. Nesse contexto, não existe lugar para a justiça, nem também para o medo da dor ou para a interpretação do sofrimento como um mérito.

(Kafka, *Aforismos*)

I

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras do PPGL/Ufes. Bolsista Capes. E-mail: lucasdospassos@hotmail.com

*Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, divide com algumas outras obras que se dedicaram ao período ditatorial experimentado pelo Brasil a partir de 1964 – como *A festa*, de Ivan Ângelo – um espaço singular: não se trata meramente de um relato biográfico semelhante a *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e tampouco de uma narrativa que procura remeter ao contexto histórico por meio do recurso à alegoria; apresenta-se, na verdade, como uma elaboração literária muito particular dos eventos da época com que, em larga medida, o autor paraense esteve familiarizado. É justamente o grau de aproximação e de afastamento da figura autoral observado ao longo da leitura do romance que 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” e têm merecido relevante atenção acadêmica nos últimos anos.

O prefácio, intitulado “O autor por ele mesmo”, 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). Assim, quando se passa à primeira página do texto literário, observa-se um equilíbrio entre a matéria-prima histórica explícita e o tom melancólico emprestado pelo estribilho que se repete por quatro vezes no primeiro fragmento: “É muito tarde” (p. 13)<sup>2</sup>. Diga-se, a propósito, que a obra 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 – por sua vez, lembrada em seis chocantes *flashbacks* que se alongam no decorrer do livro. O próprio seccionamento um tanto caótico da história já começa a revelar uma das estratégias adotadas pela escrita do trauma empreendida por Tapajós. Embora o caso central da narrativa não tenha sido, a rigor, verídico, é digno de nota que o autor, além de preso político torturado pelo governo militar, soube, ainda no cárcere, da morte

---

<sup>2</sup> A partir daqui, indicar-se-ão apenas as páginas do romance.

de sua cunhada<sup>3</sup> – fato que serviria de lastro fundamental para a ficção que ora se apresenta.

Contudo, o jogo criado entre os dados biográficos do autor e a ficcionalização realizada no romance não parece ter surtido maiores efeitos em parte da crítica que se debruçou sobre ele. Como indica Markus Lasch no artigo “*Em câmara lenta: representações do trauma no romance de Renato Tapajós*” (2010), a recepção da obra se separa em três linhagens distintas: a primeira ressalta apenas o valor sociológico do texto, enquanto a segunda se detém em seus aspectos estéticos e a última se inscreve num espaço intermediário entre as duas primeiras. Nesse sentido, merecem ser repensadas sobretudo as afirmações da primeira parcela da crítica, entre as quais se situa Flora Süssekind, que acusaria Tapajós, em *Literatura e vida literária*, de “pouca preocupação literária”, fazendo uso de uma “retórica emocionada” culpada pela diluição do “choque que [a descrição da tortura da companheira] porventura pudesse causar”. Vai imediatamente de encontro a essa assertiva o que diz Jaime Ginzburg logo após transcrever na íntegra a referida cena: “Antes de qualquer observação, é necessário registrar que é muito difícil examinar um texto como esse com procedimentos convencionais da crítica literária, pois o impacto e o choque impedem uma fruição fluente” (2004, p. 152). Salvo os deslizos gramaticais que revelam uma carência de revisão mais acurada, não me parece de todo desprovido de preocupação estética um texto que retoma e expande, aos poucos e entre uma série de outras situações, um momento traumático específico, gerando um suspense angustiante que descamba no olho da guerrilheira saltando das órbitas depois de forçarem em sua cabeça uma “coroa-de-cristo” e de eletrochoques percorrerem seu corpo dependurado no cavalete<sup>4</sup>. A estrutura utilizada por Tapajós levaria ainda Renato Franco a dizer que ele “opta pela via estética para desenvolver a narração” (2003, p. 365), colocando em xeque, desse modo, a inserção simplificada de *Em câmara lenta* na chamada “literatura-verdade” de que fala Flora Süssekind. Mas ainda

---

<sup>3</sup> Renato Tapajós encontrou-se sob domínio da ditadura entre 1969 e 1974. Aurora Maria Nascimento Furtado, sua cunhada, morreu durante tortura no ano de 1972.

<sup>4</sup> Vale como paralelo poético a essa situação do romance de Tapajós “Aquarela”, de Cacaso: “O corpo no cavalete / é um pássaro que agoniza / exausto do próprio grito. / As vísceras vasculhadas / principiam a contagem / regressiva. / No assoalho o sangue / se decompõe em matizes / que a brisa beija e balança: / o verde – de nossas matas / o amarelo – de nosso ouro / o azul – de nosso céu / o branco o negro o negro” (Cacaso, 2002, p. 150).

há alguns outros elementos da obra que acenam para a necessidade de se tomar tal cautela; entre eles se localiza a curiosa cisão apresentada pela voz narrativa – variando entre a terceira e a primeira pessoa (por vezes, do plural!) –, que merece ser retomada mais à frente. Por ora, deve-se pôr em relevo uma última questão levantada por Jaime Ginzburg, agora em “Escritas da tortura” (2010, p. 133-149). Contrapondo a descrição “técnica” dos métodos de tortura a relatos documentais de ex-militantes torturados, o ensaísta levanta o papel da literatura diante do impasse da representação do trauma: para ele, o emprego de recursos de construção pode colaborar com a configuração do impacto solicitado pela experiência altamente violenta. As estratégias muito próximas do cinema (Tapajós é também cineasta) são fundamentais para isso e conferem à escritura uma vivacidade e um horror acachapantes – que são típicos da literatura de testemunho.

## II

Não são raros os autores que preferiram trilhar o caminho da ficcionalização ou da poesia em vez de produzirem relatos como os de Primo Levi, mas é comum a todos o impasse que se instaura pela dificuldade de representar a situação traumática. O chamado “inenarrável” levaria estudiosos como Márcio Seligmann-Silva a propor, no lugar de uma *representação* de caráter mimético, a potência de *apresentação* trabalhada pela literatura de testemunho. Ainda que em circunstâncias distintas das experimentadas pelos sobreviventes da *Shoah*, os militantes que viriam a ser capturados pela ditadura militar brasileira passaram por momentos de tortura física e psicológica que impediram a apreensão consciente do indivíduo, num dizer benjaminiano. Na releitura que Sérgio Paulo Rouanet empreende da teoria de Walter Benjamin em *Édipo e o anjo*, é significativo observar, a despeito das dissonâncias detectadas num confronto mais meticuloso com o pensamento freudiano invocado pelo próprio Benjamin<sup>5</sup>, que excitações traumáticas – e, portanto, mais fortes que qualquer contrainvestimento da psique – rompem a

---

<sup>5</sup> Rouanet ressalta, por exemplo, que, para Freud, “as excitações aparadas pelo *Reizschutz*, ao contrário do que parece supor Benjamin, não produzem nenhum choque”, por serem “uma forma de funcionamento normal do Ego” (Rouanet, 1981, p. 73)

barreira da *Reizschutz* [para-excitações], desencadeando a neurose traumática. Mais que na modernidade estudada pelo filósofo alemão, no Estado de exceção que geralmente se impõe com os regimes arbitrários esse tipo de inflexão traumática se torna mais frequente – sendo evidentemente potencializada pelas sistemáticas práticas de tortura. Entretanto, apesar de ser problemática a literarização dessa experiência-limite, tanto Benjamin<sup>6</sup> quanto Freud levam em conta sua preservação na memória, difícil de ser liquidada; ou seja, o indivíduo traumatizado “não é um desmemoriado, e sim, muito pelo contrário, o portador de uma riqueza excessiva de memórias inconscientes” (Rouanet, 1981, p. 80). É complicada, dessa maneira, a elaboração simbólica dessa *ferida*, principalmente porque, como pontua Jeanne Marie Gagnebin a partir da obra de Aleida Assmann, “as feridas dos sobreviventes continuam abertas” (2009, p. 110). O que se lê em *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 instante fulcral.

Essa espécie de expressão literária surge com força aviltante no século XX, evidentemente em decorrência das catástrofes perpetradas nas Grandes Guerras, provocando uma necessária desmobilização dos parâmetros tradicionais da literatura e da crítica literária. A importância desse crescente grupo de textos – que encontra notável ressonância em solo brasileiro – levou Márcio Seligmann-Silva, importante estudioso do testemunho, a propor um novo paradigma, agora sob a égide do trauma. Assim, em “Literatura e trauma: um novo paradigma” (2005, p. 63-80) encontram-se alguns apontamentos que surtem importante efeito quando concatenados com as soluções e problemas encontrados no romance em pauta. Trazendo a lume considerações de Werner Bohleber em artigo seminal, Seligmann-Silva identifica cinco aspectos da teoria do trauma entre os quais eu destacaria dois em especial: a melancolia decorrente da incapacidade de enlutar e a fragmentação temporal. Sobre o primeiro, ainda vale a aproximação com o ensaio “O que significa elaborar o

---

<sup>6</sup> Para acompanhar a construção da leitura do trauma empreendida por Walter Benjamin, deve-se especial atenção aos trabalhos sobre Baudelaire (Benjamin, 2000) e aos ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza” (Benjamin, 2008, p. 114-119 e p. 197-221).

passado?”, de Gagnebin, que detecta – com base ainda em Freud e em Paul Ricoeur – um esvaziamento do eu na melancolia, além da tendência a “permanecer no passado, em vez de ter a coragem de ousar enfrentar o presente” (2009, p. 105).

O que se dá a ver no romance de Tapajós é justamente um sujeito desamparado pela morte criminoso de sua companheira – sobre a qual, num trabalho de luto sempre incompleto, não tem detalhes até a porção final do livro – e pelo fracasso iminente do movimento antiditatorial. A cena central, que vai e volta em expansão por seis vezes ao longo da narrativa, como a “bola de fogo” que nalguma medida a simboliza, se comporta como a reminiscência traumática, desencadeadora do tom geral da obra. Como foi adiantado, a narração já se inicia com a reflexão desconsolada do militante, em que se misturam a sensação de perda física com a apreensão do ambiente. A situação individual, mesmo com todas as suas singularidades, não deixa, porém, de remontar ao contexto mais amplo: fazer lentamente a curva com o carro num ambiente onde “a nuvem baixa, o calor, a escuridão” se confundem com a sensação da “lâmina partida rasgando a pele”, num “surdo latejar” (p. 13), funciona como metáfora também da história. A propósito, não há uma conexão entre o particular e o coletivo intrínseca ao gesto testemunhal? A desolação rompe, portanto, as fronteiras do caso a princípio isolado que é o assassinato da amiga e leva a pensar toda a coletividade que envolve os indivíduos da luta armada contra a ditadura. A imagem imprecisa, fruto da percepção nublada pela atmosfera do trauma, leva o narrador a dizer, logo no começo: “Agora não dá mais para fazer nada, nem por ela nem por ninguém, e o que fecha a garganta é o cerco, as armas sem nome, as mãos sem nome” (p. 14). E é assim, depois da completa imersão no estado de tormento que percorre todas as páginas, que se apresenta o primeiro fragmento da cena central da narrativa:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto<sup>7</sup> e desceu suavemente na abertura da

<sup>7</sup> O gesto interrompido faz parte do grupo de imagens centrais do romance. A personagem em questão viria a apresentar essa “hesitação” ou mudança de direção de seu movimento pelo menos em mais uma situação que protagoniza, quando está com o narrador na praia numa cena de inusitado erotismo. Além disso, o narrador não cessa de mencionar a interrupção do

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. (p. 16)

A construção estrategicamente rarefeita, em que se prima pela cisão abrupta entre os momentos de reflexão solitária do guerrilheiro, as discussões do grupo, as memórias de um passado anterior ao trauma fundamental da trama e a referências à guerrilha na selva amazônica – que era encabeçada curiosamente por um venezuelano –, não exclui ainda uma manobra sofisticada que busca, por vezes, conectar via linguagem um fragmento do texto ao seguinte, estabelecendo o nexos inerente não só à narrativa, mas à luta política de então. 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.” (p. 22).

É válida também a observação cuidadosa das passagens em que o protagonista se encontra na casa vazia, momentos privilegiados em que a toada melancólica ganha vulto notável:

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? (p. 38-89)

Mais ou menos na metade do romance, começa a ganhar contornos mais nítidos uma noção-chave para o desenlace da história: o conceito

---

gesto do movimento, para a qual ele despertou, bruscamente, com a morte de sua companheira.

cambiante de deserção. Diante da *queda* de vários companheiros, o narrador afirma que “não há mais vitória possível”, e, principalmente, que sua vida se tornara um “insulto” à morte dos outros militantes. Firma-se um compromisso ético com os mortos, que o faz se sentir “um deles mesmo que continue vivo” (p. 84). Para ele, “a morte mais próxima, a morte familiar, (...) resume, sintetiza e dá a medida de todas as outras mortes (...) porque rasga diretamente o véu impessoal que esconde todos os outros debaixo de um único rótulo” (p. 152). Assim, quando finalmente toma ciência do que realmente aconteceu com a moça, além do momento de captura – quando se desgarrava dela no procedimento de fuga –, o significado de desertar se metamorfoseia, e as dez páginas que encerram o romance se tornam um dos retratos mais pungentes do sentimento experimentado pela guerrilha contra a ditadura. O corpo torturado, que assombra cada linha da narrativa, enfim ganha forma no pau de arara<sup>8</sup>; já extenuado pela luta, pouco suporta do que viria a sofrer:

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 ela 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. (p. 172)

Esse sujeito cindido, multifário, que é o personagem narrador, incapacitado até então de realizar o trabalho do luto, entregando-se por completo à melancolia, cego pelo ódio, em nova cena cinematográfica, se lança empunhando dois revólveres numa batalha suicida contra policiais da ditadura que sabia estarem disfarçados. Só então se pôde afirmar: “A deserção definitiva tinha sido realizada” (p. 172). A deserção sai do esquadro político,

---

<sup>8</sup> Ayrton Baffa traz uma descrição do pau de arara em *Nos porões do SNI: retrato do monstro de cabeça oca*: “Aplicado já nos tempos da escravidão para castigar escravos ‘rebeldes’, consiste em amarrar punhos e pés do torturado já despido, e sentado no chão, forçando-o a dobrar os joelhos e a envolvê-los com os braços; em seguida, passar uma barra de ferro de lado a lado – perpendicularmente ao eixo longitudinal do corpo – por um estreito vão formado entre os joelhos fletidos e as dobras do cotovelo. A barra é suspensa e apoiada em dois cavaletes (no Deops de São Paulo, os cavaletes são substituídos por duas escrivaninhas), ficando o preso dependurado” (Baffa, 1989, p. 66 apud Ginzburg, 2010, p. 144).



mas, movida por este mesmo esquadro, ganha uma dimensão individual: o personagem decide abandonar a vida, porém em gesto simultâneo perpetua-se na luta contra o inimigo ao arrastar consigo, simbólica e metonimicamente, agentes representantes do hediondo e criminoso regime de então<sup>9</sup>.

### III

Depois da crítica do sujeito e da descentralização da figura autoral operadas nos anos sessenta, várias questões que parecem ser inerentes à literatura de testemunho precisam ser colocadas sob suspeita. Enquanto há uma potência evidente de *apresentação* do evento-limite nas narrativas de teor testemunhal, também se encontram subjacentes diversas estratégias retóricas de construção que não devem ser ignoradas. Isso ocorre, necessariamente, até em textos que assumem o tom de relato, como *É isto um homem?* e *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi. O caso que vem sendo discutido aqui, que se denuncia desde sempre como ficção (na capa, logo abaixo do título *Em câmara lenta* está estampada a rubrica “romance”), se revela, portanto, bastante apropriado para o estudo da utilização de mecanismos estético-retóricos para a realização textual do testemunho. Em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Beatriz Sarlo procura problematizar a “transformação do testemunho em um ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado” (2007, p. 19). Esse *status* de fidelidade ao real de que parece gozar a escrita testemunhal é, no entanto, constantemente desmobilizado pelos próprios textos que a praticam – não é rara a exposição do esforço e da angústia em busca da rememoração inconclusa, por exemplo. Particularmente no capítulo intitulado “Crítica do testemunho: sujeito e experiência”, a ensaísta mostra, depois de uma breve retomada das noções de choque e experiência em Walter Benjamin e da passagem pelo pensamento foucaultiano e derridiano, como, a bem da verdade, não há plenitude no sujeito do testemunho e tampouco no próprio testemunho mesmo nos casos clássicos que retomam os campos de concentração nazistas. Com Paul de Man e Derrida, ela assevera: “O sujeito

---

<sup>9</sup> Agradeço ao professor Wilberth Salgueiro por essa arguta observação.

que fala é uma máscara ou uma assinatura.” (ibidem, p. 33). Refém do enlace existente entre assinatura e texto, a “verdade” do testemunho mereceria, assim, um exame retórico.

Não se quer evidentemente duvidar do tamanho do sofrimento imposto aos sobreviventes, tampouco desqualificar seus textos; o que Beatriz Sarlo propõe é uma compreensão também da dimensão estética que participa da literatura de testemunho. Por conta disso, numa postura de – em suas palavras – “otimismo teórico”, ela diz que a “arte (...) demonstrou que a exploração não está contida apenas dentro dos limites da memória, mas que outras operações, de distanciamento ou recuperação estética da dimensão biográfica, são possíveis” (ibidem, p. 44); ou seja, lembrando a expressão de Hannah Arendt, não se pode excluir que “a imaginação faz uma visita”, sobretudo “quando rompe com aquilo que a constitui na proximidade e se afasta para capturar reflexivamente a diferença” (ibidem, p. 41). Revela-se, desse modo, a descabida “utopia de um relato ‘completo’”, em dívida unicamente com a realidade, pois, na mesma medida em que o autor tem sua luta ética contra o esquecimento, tem parte também na batalha por “um significado que unifique a interpretação” (ibidem, p. 50). 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 (e que deva contorná-la), 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. Antes, porém, de adentrar essa nova discussão, é válido, por motivos contextuais, discutir dois textos-chave que a encetaram.

Na conferência “O que é um autor?”, Michel Foucault (2001, p. 264-298) procura desenvolver considerações relacionadas a uma questão fundamental da escrita contemporânea: o apagamento do autor. No início do percurso proposto, é feita uma rápida autocrítica de aspectos de um de seus trabalhos

anteriores (*As palavras e as coisas*) para, então, ser analisado um ponto específico – a relação do texto com o autor. Assim, o pensador francês identifica um novo princípio ético basilar para a escrita, decorrente de uma independência do tema da expressão, em que ela se basta a si própria, como “regra imanente” ou “jogo de signos”, abrindo um espaço onde o sujeito – outrora entrelaçado na e responsável pela linguagem – não cessa de subsumir-se. O desaparecimento da instância autoral centralizadora é, portanto, operado pela própria obra – “assassina de seu autor” (ibidem, p. 269). Em seguida, o conferencista coloca em pauta um novo elemento, o nome do autor, que, de acordo com ele, não é um nome próprio qualquer, pois realiza mais que uma “indicação”: “ele exerce um certo papel em relação ao discurso”, permitindo o agrupamento de textos e caracterizando “um certo modo de ser do discurso” (ibidem, p. 273). No entanto, essa faculdade do nome não significa que ele seja meio para uma espécie de trânsito entre a discursividade e o indivíduo empírico; em vez disso, localiza-se num espaço de ruptura onde se insere uma obra – mesmo espaço onde aparece a “função autor”. Essa função, prossegue Foucault, precisa ser analisada em suas características intrínsecas. Por exemplo, ela surge quando se instaura um “regime de propriedade para os textos” (ibidem, p. 275), sem, contudo, se apresentar da mesma maneira diante de todas as construções discursivas. A propósito, a literatura, como lugar de transgressão – ao contrário dos discursos científicos, em que, de certa forma, o funcionamento autoral seria diferente –, exigiria a função autor: “O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma” (ibidem, p. 276). Um terceiro aspecto dessa função seria, ainda, a complexa configuração do indivíduo a que se tentou vincular deliberadamente a origem da escrita. Segundo o pensamento foucaultiano, essa manobra não passa de uma projeção que encontra ressonância na exegese cristã, exemplificada, na conferência, pelos critérios de São Jerônimo: uma obra partilharia de mesmos valores, coerência teórica e estilo – sendo fruto de um momento histórico. Na verdade, posto que a crítica literária a ele contemporânea se identifique com os critérios de autenticação de São Jerônimo, “a função do autor é efetuada na própria cisão” entre um “escritor real” e um “locutor fictício” (ibidem, p. 279). O pensador conclui, portanto, encontrando na função autor “uma das

especificações [possíveis ou necessárias] da função sujeito” (ibidem, p. 287) que, de modo algum, precedem a obra – pois, como diz no debate subsequente à conferência, “Não há sujeito absoluto” (ibidem, p. 295).

A manobra de Beatriz Sarlo já citada aqui, procurando problematizar a literatura de testemunho a partir da releitura da função autoral, se deve igualmente a proposições como a de Roland Barthes, em constante diálogo com as de Foucault. Em “A morte do autor”, Barthes (2004, p. 57-64) trata também da perda da identidade, da fuga de um sujeito outrora absoluto dentro do espaço “neutro” que instaura a escritura. Segundo o estudioso, à medida que o texto se constitui para “fins intransitivos”, promove-se e pressupõe-se um desligamento do autor, essa personagem moderna de herança notadamente positivista. Ainda que as finalidades detectadas no testemunho não sejam especialmente intransitivas, não se pode ignorar o notável abalo barthesiano do caráter centralizador e uno que delegava à junção entre a pessoa e a obra papel fundamental na interpretação da arte – entendida, assim, como espécie de “confidência”. O pensador francês não deixou, no entanto, de ressaltar movimentos importantes da literatura do século XX que procuraram implodir o “império do Autor”. Entre eles, é citado o esforço de Mallarmé ao conferir à linguagem – numa postura de dessubjetivação – lugar central na escritura, suprimindo seu antigo proprietário. Do mesmo modo vêm à baila Valéry e Proust: no caso do primeiro, afirma-se “a condição essencialmente verbal da literatura”; no do segundo, inverte-se a lógica tradicional, conferindo ao narrador a função daquele que ainda *vai escrever* (ibidem, p. 59). Entre as “correntes”, Barthes destaca, por fim, o Surrealismo e a Linguística como contribuintes da necessária dessacralização do Autor, seja pela aceitação da escritura coletiva ou por meio da noção de que a linguagem diz respeito a um “sujeito”, não a uma “pessoa”, como mostram as teorias da enunciação. É curioso notar que os textos de teor testemunhal muitas vezes lançam mão de artifícios inaugurados pelas vanguardas, como a tão referida rarefação linguística – seja na poesia, seja na prosa. Do mesmo modo que essa literatura nem sempre ignora os questionamentos estéticos levantados no século XX, não parece justo evitar a análise do jogo literário em favor de uma observação centrada apenas em seu caráter ético.

Nessa toada, precisa ser ponderado o desligamento do “scriptor moderno” barthesiano, que nasceria junto com seu texto; mas ainda se supera, naturalmente, a ideia teológica da mensagem de configuração unicamente relacionada ao “Autor-Deus”. Abre-se, com o “scriptor”, no contexto do testemunho, a possibilidade de observar também nesse tipo de texto a multiplicidade que o constitui: a escritura, antes entendida como algo a ser decifrado – para ter, assim, seu sentido fechado e absolutamente conhecido –, ganha a potência revolucionária de ser “desfiada” sem fim. Perfilando, então, os trabalhos de Barthes e de Foucault, e os associando à releitura de Beatriz Sarlo, por mais que não se possa perder a distinção nítida entre a poesia de Paul Celan e a de Mallarmé, é legítimo afirmar que ambas apresentam um sujeito não-cartesiano, heteróclito, num eterno devir: este é o próprio sujeito da autoficção.

#### IV

O enredamento da literatura de testemunho nas questões próprias da crítica do sujeito ganha ainda mais complexidade quando se pensa, depois da proposta de desligamento do autor de seu texto por meio da “função autor”, no “retorno do autor”, dentro dos estudos atuais das “escritas de si”. Uma das estudiosas que vêm debatendo em torno do tema, Diana Irene Klinger, no capítulo inicial de seu *Escritas de si, escritas do outro* (2007), procura identificar motivações, estratégias e inovações depreendidas dessa nova tendência da ficção. A partir da novela *Como me hije monja*, de César Aira, a autora começa a expor aspectos do *jogo* atual que se estabelece entre ficção e biografia; entre outras coisas, mostra-se, no caso de Aira, como a ficção se apropria do discurso autobiográfico, parodiando-o. A ensaísta detecta em larga escala essa inovadora “relação do texto com o sujeito autoral” (ibidem, p. 21) na prosa literária latino-americana e a observa como uma vertente da narrativa contemporânea universal – desde, aproximadamente, os anos 1970, sobretudo na França, denunciando alguns dos impasses do estruturalismo. Especificamente no Brasil, são situadas nessa tendência a obra de Marcelo Mirisola, de Silvano Santiago e dois dos romances de João Gilberto Noll.

Essa marca da narrativa contemporânea teria, nalguma medida, relação com a sociedade atual: a ficção se afina com o *Zeitgeist* na medida em que se aproxima da cultura midiática do vivencial que grassa em nossos dias. No entanto, Klinger demonstra como a escrita de si não é fato novo mesmo nos trópicos; pelo contrário, nela se inserem muitos textos que tentaram dar conta, no século XIX, da formação da identidade nacional, principalmente na Argentina. Na literatura brasileira, essa escrita permeada da experiência vivencial aparece no modernismo e ganha novos ares com a ditadura militar, entre os anos 1960 e 1980, com a proliferação memorialista contra o esquecimento. No *corpus* escolhido pela estudiosa não figuram, contudo, textos que revelem as posições tanto do modernismo quanto do memorialismo pós-64; a estudiosa diz se ocupar de romances em que o *eu* “parece ligado ao narcisismo midiático contemporâneo” (ibidem, p. 25), textos que – depois da virada proposta pela crítica do sujeito – se enquadram mais adequadamente na categoria de “autoficção”, instaurando uma nova noção de sujeito. Antes, pois, de se deter nesse “retorno do autor”, a autora faz um percurso histórico pelas escritas de si, mencionando as empresas de Agostinho e Rousseau e citando o estudo de Foucault a respeito das *hupomnêmata*, na Antiguidade, para, então, observar a desconstrução do sujeito cartesiano que começa a ser operada por Nietzsche no início do século XX e avança estruturalismo adentro, com a morte do Autor já mencionada aqui. Na contemporaneidade, entretanto, ela vê “uma busca de um meio-termo entre desconstrução e hipóstase do sujeito” (ibidem, p. 36) no pensamento de Ricoeur, Agamben e Žižek, por exemplo; e, na literatura brasileira, encontra ensaístas em que a escrita biográfica se aproxima de uma ficcionalidade, como na biografia de Ana Cristina Cesar escrita por Ítalo Moriconi. Esse autor que volta na contemporaneidade não carrega, porém, nenhuma ilusão de plenitude: o sujeito retorna deslocado, num eterno questionamento da identidade e da verdade. A autoficção estudada por Diana Klinger teria isso em vista, aliando-se, ainda, à crítica derridiana da representação e atuando nos *limites da ficção* – onde o autor assume o papel de provocação. É diferente, portanto, do romance autobiográfico: via Doubrovsky, define-se como um “gênero *bivalente, ambíguo, andrógino*” (ibidem, p. 48), próximo da *performance* – o que revela

sua potência de dar a ver “a subjetividade e a escritura como *processos em construção*” (ibidem, p. 56).

Alguns aspectos do romance de Tapajós levantados aqui já dão nitidez à conexão existente entre sua obra e as peripécias da 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 etc.), ainda há, porém, dois que ajudam a iluminar terminantemente esse jogo: logo no início, a omissão de informações que teriam influenciado *diretamente* na construção do romance e, mais ao fim, uma passagem que traz uma voz narrativa cambiante.

A introdução, de que tratei inicialmente, embora marque a relação explícita entre a narração e os acontecimentos políticos dos anos mais terríveis da ditadura militar brasileira, quando, em seu primeiro parágrafo, menciona dados biográficos do autor, dá um salto de 1968 a 1976 – evitando tratar justamente dos anos em que Tapajós esteve encarcerado. Tampouco é referida a morte sob tortura da cunhada, ocorrência a que se costuma conferir parentesco com a cena central do romance. O segundo parágrafo, que se dedica a revelar os aspectos políticos imbricados no romance, sequer cita a participação do escritor na luta armada, 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 “autocrítica”. Pode-se especular que o hiato gritante da pequena biografia feita pelo autor teria alguma finalidade de burlar a censura, evitando que se colasse imediatamente a etiqueta confessional ao libelo; mas o fato é que o texto se fia numa perspectiva política muito clara, contrária à repressão, pela via da denúncia – tanto que chamou a atenção dos censores, levando o paraense a novo processo criminal<sup>10</sup>. Assim, quando se passa da

---

<sup>10</sup> São dignas de nota, por exemplo, as participações de nomes de peso, como Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda entre os “peritos” que indicaram o valor eminentemente *estético* do romance. O parecer de Candido, apesar de trazer uma interpretação interessada (o ensaísta diz, por exemplo, que o livro na verdade desmotiva a guerrilha), é considerado como uma espécie de inaugurador da fortuna crítica de *Em câmara lenta*. A esse respeito, leia-se a

introdução à primeira linha da narrativa, não é estabelecido um vínculo mais rígido entre vida e obra, permitindo uma imersão no ambiente ficcional sem a fixidez do “pacto autobiográfico” estudado por Philippe Lejeune<sup>11</sup>.

A outra passagem, com a qual suspendo a leitura do romance, é exatamente a que antecede a última e mais completa descrição da cena crucial da narrativa. Nela, o narrador relembra o início do relacionamento com a companheira, entre as questões afetivas e políticas, descambando num entrecruzar de vozes no qual uma terceira pessoa a princípio onisciente se torna uma primeira que passa a tratar a outra personagem em segunda pessoa sem a menor indicação de diálogo. É problemático, assim, demarcar com clareza onde começa a fala do narrador e onde termina a do personagem, trazendo o romance novamente para o cerne da discussão proposta:

Frases suaves, naturais, ditas em voz baixa, quase um murmúrio. Depois ele a beijou e se amaram com todo o sabor da descoberta, com a fúria e o fulgor da novidade e como se fossem velhos conhecidos.

Depois disso eu te conheci melhor, aprendi aos poucos a te conhecer. E a descobrir, num momento e numa surpresa, que por trás da decisão e da calma, ela era uma criança insegura, uma menina perdida num mundo de violência, uma garotinha terna e doce. (...) Será que você sabia o que queria, companheira? (p. 166).<sup>12</sup>

Vê-se, no adensar da estrutura da narrativa, que é igualmente problemático fixar a personalidade e os motivos da militância da companheira do protagonista. A ilusória completude dos sujeitos da literatura testemunhal mais uma vez se denuncia pela rarefação e pelas conclusões reticentes; a interpretação pela via da memória volta a vir à tona, junto com repetições um tanto caóticas que são índices da situação traumática que rege a história. Nesse turbilhão, a literatura se agarra a procedimentos – éticos e/ou estéticos – vários, compreendendo, assim, a realidade como *constructo*. A questão é

---

dissertação de mestrado de Eloísa Aragão Maués: *Em câmara lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária* (2008).

<sup>11</sup> Um dos elementos do romance que evita a existência desse pacto, muito contrariado e revisto pelas teorias da escrita autobiográfica, é a não coincidência absoluta do autor com o narrador. A referência basilar para a teoria de Lejeune é “O pacto autobiográfico”, de 1975 (2008, p. 13-45).

<sup>12</sup> É curioso observar como essa passagem se assemelha ao trecho do conto “Garopaba mon amour”, de Caio Fernando Abreu, que Flora Süssekind opõe a *Em câmara lenta* por, na concepção da estudiosa, “fazer literatura” (Süssekind, 2004, p. 80-81).



que esse tipo de perspectiva parece ser diametralmente oposta à que cerca os estudos do testemunho, haja vista que geralmente se localiza dentro dos domínios da literatura autorreferencial, intransitiva (a estudada por Barthes, por exemplo). Em “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, o já referido Márcio Seligmann-Silva levanta alguns elementos de construção ficcional que poderiam implodir esse tipo de discurso; entre eles, identifica principalmente a ironia. Segundo o autor, há dois pontos centrais à discussão: faz-se necessária uma revisão da literatura “a partir do questionamento de sua relação e do seu compromisso com o ‘real’” e sobrevém o problema de um real traumático, que “resiste à representação” (Seligmann-Silva, 2003, p. 377) – daí a potência de *apresentação* citada anteriormente. Mas o estudioso não perde de vista, é claro, escritas como a de Jorge Semprún, sobrevivente dos *Lager* que “insiste várias vezes na *necessidade do registro ficcional* para a apresentação dos eventos no campo de concentração” (ibidem, p. 384); com ele, é possível pensar, portanto, que a escrita do testemunho se configura, para além da imitação de caráter mimético, como uma “manifestação específica do real” (ibidem, p. 386) – sobretudo de um real que investe contra o psiquismo como trauma. É evidente que, nesse tipo de construção, estão envolvidas diversas esferas éticas inexoráveis. Desse modo, despertam-se questões jurídicas com textos como os *Fragmentos* de Benjamin Wilkomirski – aliás, Bruno Doessekker –, que, para alcançar sucesso literário e mercadológico, forjou toda uma biografia sem dar o menor sinal de que se tratava de uma criação<sup>13</sup>.

A construção consciente e a manifestação particular de um real traumático são características notáveis e enriquecedoras para a análise do romance de Renato Tapajós. O romance, como se viu, ajuda a problematizar tanto as teorias que procuram dar conta da autoficção como os estudos acerca da escrita de teor testemunhal, compreendendo, assim, a categoria do “real” – no caso, decorrente de uma memória traumática – como *problema* constitutivo da literatura contemporânea. Numa de suas *Imagens do pensamento*, intitulada “Escavando e recordando”, Walter Benjamin (2009, p. 239-240) diz

---

<sup>13</sup> Para a compreensão desse fenômeno são importantíssimas a resenha e a contrarresenha que Seligmann-Silva fez para o livro antes e depois de tomar ciência do embuste. Ambas estão reunidas em “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção” (2005, p. 105-118).

que quem se debruça sobre “o próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”. Nesse processo, fatos são camadas, trazidas à tona e revolvidas o quanto for necessário para delas se desprenderem as imagens latentes legadas ao “nosso entendimento tardio”. Nesse trabalho arqueológico, as lembranças preciosas não são, contudo, apenas o resultado da escavação: todas as camadas importam. *Em câmara lenta* é, pois, local privilegiado da sedimentação de uma memória que não se quer perder e também o próprio escavar; é meio e fruto.

## Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, p. 57-64, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Hemerson Baptista e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

\_\_\_\_\_. *Imagens do pensamento*. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, p. 143-277, 2009.

CACASO. *Grupo escolar* [1974]. In: \_\_\_\_\_. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, p. 135-169, 2002.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298, 2001.

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.

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

\_\_\_\_\_. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, p. 107-118, 2006.

GINZBURG, Jaime. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (Orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritas Editora, p. 141-160, 2004.

\_\_\_\_\_. Escritas da tortura. In: TELLES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, p. 133-149, 2010.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno do autor. In: *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 19-57, 2007.

LASCH, Markus. *Em câmara lenta: representações do trauma no romance de Renato Tapajós*. Texto apresentado no IV Colóquio do Projeto Temático “Escritas da Violência”, Campinas, IEL/Unicamp, 2010.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 13-45, 2008.

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.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. 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.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

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