

**Literatura e ditadura militar no Brasil:
O caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós.**

Carlos Augusto Carneiro Costa¹

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo analizar la novela *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, y sus relaciones con el contexto histórico de la Dictadura Militar brasileña (1964-1985), marcado por el uso de la violencia extrema como un mecanismo de represión a manifestaciones artísticas y políticas contra el poder autoritario. Considerando algunos enfoques teóricos sobre la configuración estética de la novela moderna, así como estudios sobre violencia de Estado, sus ramificaciones y consecuencias para la constitución del sujeto (trauma y melancolía), buscamos comprender la novela de Tapajós como una producción cultural que incorpora en su estructura formal los procesos antagónicos (Adorno, 2003) de la realidad histórica, principalmente las que dicen respecto a las prácticas de tortura y tentativas de silenciamiento.

Palabras claves: Resistencia. Melancolía. Trauma. Testimonio. Fragmentación.

¹ Mestre em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Estudos Literários da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará/Amazônia/Brasil (UNIFESSPA-Instituto de Estudos do Xingu). Líder do Grupo de Pesquisa Representações da violência na narrativa brasileira contemporânea e membro do Grupo de Pesquisa NARRARES – Estudos de Narrativas de Resistência, liderado pela Prof. Dra. Tânia Sarmiento-Pantoja. E-mail: cac@unifesspa.edu.br.

**Literatura e ditadura militar no Brasil:
O caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós.**

*Essa gente deforma o ser humano no útero das mães.
Nesse sentido, toda atitude contra eles é válida.*

Bertolt Brecht

É muito difícil ler uma obra literária sem pensar nas possibilidades de envolvimento pessoal do escritor na história contada. Grande parcela da produção artística inserida principalmente no contexto dos séculos XIX e XX guarda a singularidade de haver sido construída a partir de determinações da experiência pessoal. Em geral, isto ocorre com autores cuja subjetividade tenha sido de algum modo afetada por atos de violência. Consciente ou não desses fatos, o leitor quase sempre constrói expectativas de reconhecer, nos interstícios da obra, elementos ligados à vida pessoal do artista. *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Dostoievski, *É isto um homem?* (1947), de Primo Levi, e *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, são exemplos clássicos de obras literárias marcadas pelo relato de experiências dolorosas dos seus respectivos escritores.

No romance *Em câmara lenta*, a conjunção entre vida e obra de Renato Tapajós se apresenta de modo bastante perturbador, na medida em que dados autobiográficos se entrecruzam com procedimentos narrativos com elevado grau de elaboração ficcional, provocando indeterminações que dificultam a apreensão clara e objetiva da história contada.

Não constitui objetivo deste trabalho o mero estabelecimento de relações entre obra e autor. Porém, acreditamos que uma investigação sobre a atuação política de Renato Tapajós, antes e durante os anos de autoritarismo institucionalizado, faz emergir importantes questões para refletirmos sobre o papel da resistência artística à Ditadura Militar. Nesse sentido, como primeiro passo de desenvolvimento dos problemas aqui apresentados, propomos a realização de um breve estudo comparado entre o romance *Em câmara lenta* e uma entrevista feita com Renato Tapajós, que permitirá compreender um pouco sobre a relação entre o pensamento do escritor e sua produção literária voltada para o tema da violência da ditadura. Esta comparação servirá de base para uma avaliação da importância de Tapajós para a produção cultural brasileira contemporânea, assim como para a compreensão de seu engajamento e o sentido de sua obra na luta contra o regime ditatorial.

O romance possui três momentos em que o leitor é levado a conhecer os primeiros anos de militância do narrador, quando este ainda era estudante secundarista em Belém, capital do estado brasileiro chamado Pará. A segunda vez em que a lembrança desta fase é evocada, a atenção se volta para a revelação da ingenuidade do narrador em relação ao Comunismo e ao seu significado, ao mesmo tempo em que ficamos sabendo do modo como ele passou a se identificar com os problemas sociais ao seu redor: “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 contrabalançar a timidez e a solidão [...] Eu conheci o mundo pelos livros, só depois aprendi a reconhecê-lo na vida. Ali, no sentimento exaltado de revolta, no envolvimento pela emoção, aquelas palavras, que nos livros eram frias, saltaram para dentro da vida, reais,

palpáveis, vibrantes: liberdade, revolução, socialismo. Saí de lá de madrugada, cansado, confuso e feliz. *Aquelas ideias haviam se tornado reais, mas estavam todas desarrumadas, desarticuladas, caóticas. Levei muito tempo tentando arrumá-las, mergulhando na vida para colocá-las em ordem. E descobri que sua ordem é a própria vida* (Tapajós, 1979, p. 70-72).

Neste trecho é interessante notar que a desorganização do pensamento do narrador em seus primeiros contatos com ideias de revolução é semelhante ao processo de construção da narrativa, caracterizado por indeterminações e fragmentos descontínuos. Essa situação possui vínculos com o movimento estruturante do romance, que incorpora formalmente as contradições presentes no discurso do narrador. A parte grifada da citação aponta para a forma desordenada como o romance é constituído.

Na entrevista Tapajós afirma que a leitura de obras literárias tomou conta de boa parte de sua infância. Ficava grande parte do dia lendo em uma biblioteca da casa onde morava. “[...] Eu inclusive aprendi a ler antes de ir pra escola. Com quatro ou cinco anos eu já sabia ler. Meu pai tinha uma biblioteca gigantesca [...]. Então eu comecei a ler muito cedo” (Costa, 2009, p. 129). Em alguns momentos, essa informação se cruza com a fala do narrador de *Em câmara lenta*, principalmente quando este admite que os livros representaram seu instrumento de inserção na vida.

A situação de clandestinidade do narrador também encontra ressonância na militância de Tapajós, que permaneceu escondido até ser preso. O tempo agora é o da enunciação e o narrador se encontra escondido dentro de uma casa, a espera de notícias sobre a personagem Ela. É deste lugar que a voz narrativa se lança em lembranças de momentos de tensão, como aqueles ligados à realização de ações armadas, e de momentos íntimos com a personagem feminina. Essa ideia de clandestinidade dentro do próprio país sugere uma determinada condição de aprisionamento. Sair da casa oferece risco de morte, ou de ser pelo menos capturado. Permanecer dentro é ainda mais agressivo, uma vez que lá o narrador não consegue se esquivar da convivência com imagens dolorosas de seus companheiros mortos: “O vazio, outra vez, como agora, sozinho em casa, sentado na beira da cama, olhando a parede. Quase escuridão, um zumbido surdo, a pele se esticando, os olhos mortos cansados de ver e vendo, ainda uma vez, na parede o rosto dela, os cabelos curtos, os olhos ligeiramente estrábicos dando um ar de distanciamento no rosto branco, como se visse o mundo de longe, com segurança e certeza do que via. O rosto multiplicado assumindo outras formas, outros rostos, todos mortos” (Tapajós, *op. cit.*, p. 24).

Se por um lado podemos afirmar que o ambiente carregado de imagens fantasmagóricas dos companheiros constitui uma demanda excessiva de sofrimento para o narrador, o que poderia lhe motivar a abandonar a causa, por outro lado também é possível dizer que a convivência com essas imagens estimula a atitude de resistência. Os objetos descritos na casa são apresentados como se estivessem em situação de confronto com o narrador, e parecem incorporar a imagem do próprio torturador. A entrevista com Tapajós mostra que em uma real condição de prisioneiro o torturador tem forma monstruosamente palpável e age não apenas sobre o corpo, mas principalmente sobre a alma: “Pau-de-arara, e no pau-de-arara, você pendurado no pau-de-arara, você sofria espancamento, choque elétrico, afogamento, tudo combinado com o pau-de-arara. Aí tinha a cadeira-do-dragão, que era a cadeira de choque. E, além disso, fuzilamentos simulados, atropelamentos simulados, espancamento indiscriminado dentro da cela. Quer dizer, é um clima de completo terror e de destruição física, mesmo. A gente saía de lá completamente arrebatado do ponto de vista físico [...]. E o psicológico também. É um negócio que varia muito. É meio difícil definir como é que foi pra mim essa coisa psicológica. Só posso te dizer o seguinte: quando eu saí da cadeia, que eu voltei a fazer cinema, eu levei praticamente nove anos pra conseguir voltar ao tema da militância política” (Costa, *op. cit.*, p. 135).

O romance também apresenta uma cena com descrição de tortura semelhante à relatada por Tapajós, em que os algozes se valem dos mesmos instrumentos usados para torturá-lo, com a adição da coroa-de-cristo. Trata-se da cena de tortura da personagem Ela: “Ela ficou de pé no meio dos policiais [...]. Um deles acertou um soco em sua boca [...]. O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a [...]. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo [...]. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a sentar-se. Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete” (Tapajós, *op. cit.*, p. 170-171).

O caso relatado no romance tem origem em uma experiência bastante traumática para Tapajós. Na entrevista ele conta que em 1972, Aurora Maria Nascimento Furtado, irmã de sua então esposa, foi presa, torturada e morta por policiais militares, depois de uma abordagem policial. A personagem Ela teria sido construída, segundo ele, com base em sua cunhada, assim como vários outros companheiros seus tiveram suas histórias ficcionalizadas no romance. Quando questionado se havia perdido alguma pessoa afetivamente ligada a ele, o escritor responde da seguinte maneira: “Ah, sim, sem dúvida alguma [pausa longa]. A minha cunhada. A pessoa mais próxima que eu perdi foi a minha cunhada, a Lola. A Aurora Maria Nascimento Furtado. Era irmã da então minha mulher, da Laís. E era uma pessoa com quem eu tinha uma proximidade muito grande. Era muito amigo dela. E ela foi assassinada de uma maneira absolutamente brutal. É o assassinato que eu descrevo no *Em câmara lenta*” (Costa, 2009, p. 137).

Esse evento, associado às torturas sofridas por Tapajós na prisão, bem como à desilusão quanto à tentativa de derrubar a ditadura, deixou o escritor bastante abatido e, por algum tempo, impossibilitado de tratar de qualquer assunto relacionado a esta experiência: “Eu havia escrito o *Em câmara lenta* na cadeia, publiquei o livro, fui preso novamente por causa do livro, mas fora da cadeia eu praticamente não escrevi, nem filmei, nem fiz nada durante todo o resto da década de 70”². Tapajós também comenta sobre o significado e a necessidade da luta armada durante os chamados “anos de chumbo”, ressaltando sua validade enquanto meio legítimo de luta diante de uma situação de extrema opressão: “Olha, eu era totalmente fechado com a ideia da luta armada. Quer dizer, a única maneira de realizar as transformações necessárias – derrubar a ditadura, construir o socialismo – só poderiam ser feitos através da luta armada [...]. Depois de preso, quando a gente começa um processo de autocrítica, eu vou começar a ter uma visão não quanto à validade da luta armada, mas quanto à correção de tê-la aplicado naquele momento. E hoje em dia, a visão que eu tenho é uma visão muito mais elaborada disso daí. Eu não acho que a luta armada em si seja um pecado. A luta armada é uma forma de luta como qualquer outra que as classes oprimidas podem utilizar pra construir uma sociedade mais justa. O que se tem que levar em conta são as circunstâncias em que a luta armada pode ou deve ser utilizada [...]” (*Idem*, p. 138).

A convicção do escritor dialoga com a expectativa que o narrador constrói no romance em relação à resistência diante do inimigo. A situação de confronto é reiterada várias vezes ao longo da narrativa, de modo que o narrador demonstra comportar-se sob o domínio de um constante estado de alerta. É interessante notar aqui que este estado funciona como mecanismo legítimo de autopreservação. Contudo, muitas atitudes que este narrador toma ao longo da história apontam para uma completa exposição do corpo à ameaça de morte.

² *Ibid.*, p. 136.

O trecho abaixo apresenta uma cena em que as personagens realizam uma ação armada. Nele podemos perceber a tensão que envolve o narrador ao descrevê-la. Ele está ao volante de um carro estacionado em uma esquina próxima a um banco. Sua missão é transportar os companheiros logo que saiam com o dinheiro expropriado. A expectativa mais provável que se poderia criar em torno desta situação é a de que o narrador está ansioso pela chegada dos demais membros do grupo para imediatamente fugirem do local, escapando, assim, de um possível confronto com policiais. Todavia, o que chega ao conhecimento do leitor por meio de um *monólogo interior* – técnica esta que, por sinal, constitui boa parte da narrativa – suspende o fio interpretativo: “As mãos sobre o volante, esperando o momento da largada, o momento em que eles voltem com suas armas e seu dinheiro expropriado. Esperando a possibilidade de surgir um obstáculo, a Polícia, o Exército, o inimigo, todos os inimigos, quase desejando que surjam realmente. Para transformar em atividade, em movimento e ódio represado, o contido desespero – numa explosão de gestos, numa corrida entre o fogo, num matraquear atordoante. E exercer a violência, libertar o peso com que ela oprime o peito, com que ela estrangula o pescoço e põe um círculo de ferro em volta do crânio. Soltar o grito acumulado, o grito formado por milhares de vozes caladas, o grito jamais proferido e que libertará todos os fantasmas. O grito que resume toda a dor, que é ao mesmo tempo, vermelho como o sangue e luminoso como o sol” (Tapajós, *op. cit.*, p. 140).

Reflexões sobre o próprio processo de escrita também estão presentes no romance de Tapajós. Elas surgem especificamente quando o narrador se refere às dificuldades que tem de pensar, seja pela interferência de fatores externos: “Não é possível pensar direito com esse ruído surdo que bate nos ouvidos” (*Idem*, p. 48); seja pela percepção de sua impossibilidade de continuar escrevendo sobre o evento que, de tão insuportável, se torna difícil de compreender. Trata-se não somente de uma reflexão sobre a dificuldade de entender o evento traumático, mas também de uma discussão em torno dos limites da linguagem diante de uma situação profundamente impactante do ponto de vista da violência: “*Ojogo de armar* [grifo nosso] está aí, para quem puder entendê-lo e encaixar todas as peças. Eu não posso mais – nenhuma coerência quando se destroem algumas peças: ela e a confiança” (*Idem*, p. 87). A expressão grifada remete à fragmentação do romance, assim como alude à maneira dispersiva como as lembranças estão organizadas na memória do narrador.

Segundo Tapajós, a ideia de transformar *Em câmara lenta* em romance foi posterior ao início da escrita. Ele explica que depois de algumas páginas concluídas sob o impacto das emoções que sentia dentro da prisão em relação a tudo o que havia acontecido com sua organização, percebeu que poderia dar forma de romance ao texto: “[...] quando eu comecei a escrever o romance eu não estava nem pensando em escrever o romance, eu estava com um monte de sensações, sentimentos etc. engasgados na garganta [...]. Depois de eu ter começado a escrever, ele foi começando a tomar forma de romance, até eu tomar consciência de que aquilo era um romance, e aí eu comecei a escrever como tal. Mas comecei a escrever como um jogo de liberação das emoções que estavam rolando” (Costa, *op. cit.*, p. 143).

As circunstâncias de produção do romance também chamam a atenção por seu ineditismo dentro da literatura brasileira do século XX. Tapajós conta que, enquanto estava preso, escrevia em papel manteiga, com letras muito pequenas. Depois, por segurança, copiava o conteúdo em papel de jornal e o escondia dentro da cela. Seus pais, quando iam visitá-lo, levavam para casa a versão escrita em papel manteiga, onde transcreviam com uma máquina de datilografar.

O mais importante a ser ressaltado aqui é o modo como esses originais eram transportados. Tapajós enrolava a folha de papel manteiga e a embrulhava com fita gomada, de modo que ela se tornava impermeável. Após este procedimento, seu formato era o de uma cápsula de medicamento. A mãe do escritor colocava os pequenos embrulhos embaixo da

língua e saia sem levantar suspeitas, uma vez que a revista só era realizada durante a entrada dos visitantes.

Associado àquela inicial despreensão de Tapajós em produzir um romance, as circunstâncias sob as quais *Em câmara lenta* foi escrito também permitem crer, basicamente por intuição, que sua fragmentação e dispersividade encontram ressonância em elementos que vão além da situação de perda ficcionalizada no romance, ou do simples fato de que a história obedece a critérios de composição caros ao romance moderno. A forma de *Em câmara lenta* pode ter sido bastante influenciada pela maneira como o livro saiu da prisão. O romance teve nascer decomposto para, posteriormente, ser composto, ou destruído para ser construído (Cortázar). A extraordinária manipulação dos fragmentos escritos em papel manteiga possui uma imagem extremamente perturbadora, pois aponta para a sugestão de que antes de ser produzido, o romance de Tapajós foi ruminado.

Em uma perspectiva contextual mais ampla, certamente *Em câmara lenta* absorve formalmente os impactos da era das catástrofes, como caracteriza o século XX o historiador inglês Eric Hobsbawm (1995). Em uma dimensão planetária, viveu-se a angústia da emergência de sistemas de governo fascistas e totalitários, o que gerou graves consequências para a humanidade, como a destruição de cidades inteiras e a aniquilação de milhares de pessoas, dentre elas, aproximadamente seis milhões de judeus. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, assistiu-se a ascensão de duas superpotências (Estados Unidos e União Soviética), que passaram a disputar o controle do mundo até o fim da década de 1980. O clima, nestas circunstâncias, só poderia ser de medo e perplexidade. Na opinião de Hobsbawm, o século XX termina com um profundo sentimento de inquietação, “de crescente melancolia *fin-du-siècle*” (Hobsbawm, 1995, p. 16), com pessoas do mundo inteiro vivendo em constante desconfiança em relação ao futuro.

Uma vez suspensos ou escamoteados os principais conflitos daquele século, a preocupação geral é com a possibilidade de que eles retornem em dimensões ainda mais catastróficas. A visão do historiador sobre a vida no século XX possui certa afinidade com a máxima de Adorno e Horkheimer desenvolvida em sua *Dialética do esclarecimento* (1985), cujo conteúdo afirma que a regressão ao estado de barbárie é um fator inerente ao processo civilizatório; que quanto mais racionalizadas forem as relações entre as sociedades e entre elas e suas respectivas instituições de representação social, mais os indivíduos estarão sujeitos a reproduzir a barbárie, sob novas e inimagináveis formas. Segundo Hobsbawm, “[...] houve, a partir de 1914, uma acentuada regressão dos padrões então tidos como normais nos países desenvolvidos e nos ambientes da classe média e que todos acreditavam piamente estivessem se espalhando para as regiões mais atrasadas e para as camadas menos esclarecidas da população” (*Idem*, p. 22).

A expectativa era a de que quanto mais esclarecidos fossem os indivíduos, quanto mais desenvolvidos fossem seus meios de produção, suas relações pessoais e seus mecanismos de sobrevivência, maior seria a possibilidade de se conviver em uma sociedade sem conflitos de qualquer ordem. Toda essa expectativa utópica se retrai de maneira irreversível quando a utilização do gás químico, da bomba atômica e das câmaras de gás passa a se configurar como uma constante ameaça à existência da humanidade.

Paralelo a esses acontecimentos de ordem mundial, o Brasil passaria por dois momentos políticos caracterizados pelo autoritarismo e suas consequentes práticas de violência que provocaram desordem nas relações entre indivíduos de alguns setores sociais e instituições repressoras do Estado. O primeiro diz respeito à implantação da ditadura do Estado Novo (1937-1945), comandada por Getúlio Vargas. O segundo, o mais longo, refere-se à Ditadura Militar iniciada em 1964 e que se prolongou até 1985. Momentos diferentes que possuem vários aspectos em comum, como a proibição da liberdade de expressão, cassação de

mandatos políticos, censura dos meios de comunicação, tortura e assassinato de opositores ao regime.

Em câmara lenta foi produzido durante este segundo momento. Renato Tapajós pode ser considerado um sobrevivente por tudo o que passou dentro da prisão. Seu engajamento se faz notar tanto na arte quanto na militância política. Para Marcelo Ridenti (2010), boa parte das obras de arte produzidas a partir do final dos anos 50 constituiu-se pelo que denomina “estrutura de sentimento”. Havia, segundo ele, um “sentimento de pertença” que unia artistas e intelectuais de esquerda em torno de um ideal revolucionário contrário às determinações dos militares. Precisamente, o autor define esse movimento como “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária” (Ridenti, 2010, p. 87). Essa tese dialoga com outra, exposta em um de seus trabalhos anteriores (Ridenti, 2000), em que o autor defende a existência de um romantismo revolucionário como característica fundamental da produção artística dos anos 60 e início dos anos 70. Havia, neste caso, uma vontade de transformação da sociedade, a partir da construção de um homem novo, que seria encontrado em sua forma mais primitiva de convivência social.

A tese de Ridenti tem como fonte o trabalho de Michel Löwy (1990) sobre o romantismo revolucionário. Dentre as quatro categorias de romantismo definidas por Löwy, a última, a que denomina *Romantismo revolucionário*, é a que está mais alinhada à proposta do romance *Em câmara lenta*. De acordo com o autor, esse romantismo, que também chama de utópico, “recusa, ao mesmo tempo, a ilusão de retorno às comunidades do passado e à reconciliação com o presente capitalista, procurando uma saída na esperança do futuro” (Löwy, 1990, p. 16). Em seguida, Löwy acrescenta que esse olhar dos adeptos do romantismo revolucionário voltado para o passado, ao mesmo tempo em que se projeta para o futuro, implica uma “negação radical, apaixonada e irreconciliável com o presente [grifo nosso], ou seja, com o capitalismo e a sociedade burguesa industrial” (*Idem*, p. 17).

No romance de Tapajós é possível encontrar ecos dessa especificidade de romantismo. Trata-se de um movimento contraditório dentro da própria estrutura do romance, em que o sentimento de frustração pela impossibilidade de derrubar a ditadura, isto é, a negação do presente, alterna com indicações de que uma geração futura dará conta do processo revolucionário: “Porque nós, os já marcados, os comprometidos, não podemos mais. Eu não posso mais” (Tapajós, *op. cit.*, p. 152). Esse lamento contrapõe-se à afirmação da resistência, por mais que esta tenha sido aniquilada. O narrador define-se como “sobrevivente de um exército derrotado e vitorioso porque nossa derrota mostrará o caminho e esse caminho conduzirá os outros e então o inimigo será destruído” (*Idem*, p. 174).

Procurando dar uma visão um pouco mais ampla sobre o engajamento de Tapajós contra o autoritarismo militar, tentaremos agora realizar uma abordagem sumária sobre sua atuação na Ala Vermelha, a partir da visão de um historiador politicamente comprometido com a luta contra o regime, e que observou de perto os desdobramentos do conflito entre Estado e resistência.

Em seu livro *Combate nas trevas*, Jacob Gorender (1990) analisa o percurso revolucionário desenvolvido pela esquerda brasileira, que se inicia com as ilusões quanto à possibilidade de transformação da sociedade, e culmina com o processo de guerrilha urbana e rural. Sua posição em relação aos fatos relatados em seu livro é orientada em parte por sua experiência pessoal, em uma linha de análise memorialística. Na ocasião do início da Ditadura, o historiador precisou viver durante seis anos em regime de clandestinidade, protegendo-se de possíveis represálias por conta de suas concepções políticas e de seus cursos ministrados na Faculdade de Filosofia em Goiânia sobre Marxismo. Por outro lado, o autor assume o caráter historiográfico do livro, que é desenvolvido de modo dominante.

Durante a ditadura, várias decisões do governo tornaram difícil a permanência de alguns intelectuais, estudantes e políticos no Brasil. Uma das soluções imediatas foi o

autoexílio. Entretanto, houve quem permanecesse no país, ainda que de modo clandestino, pois já não era possível qualquer forma de manifestação pública de repúdio ao regime. Houve também quem preferisse simplesmente silenciar-se. Mas este silêncio não se deveu apenas ao medo. Muitos o preferiram, dada a necessidade de permanecer vivo, quando o heroísmo se fazia inútil.

Segundo Gorender, dentro da própria esquerda brasileira “prevalece a tendência à fragmentação” (Gorender, 1990, p. 79). Os vários “rachas” surgidos dentro dos partidos políticos logo após as primeiras derrotas sofridas pela esquerda são os indícios de que as formas de resistência à ditadura não poderiam caminhar em um sentido coeso, como se as organizações pensassem em um plano comum de dismantelamento do Estado ditatorial. A decisão pela luta armada, bem como seu modo de construção, seguiu orientação intelectual dos principais líderes revolucionários que àquela altura já haviam encampado resistência em outros países da América Latina.

Principal mecanismo de luta armada, o *foquismo* é considerado como o grande trunfo da Revolução Cubana. Sua dinâmica de funcionamento corresponde à formação inicial de um pequeno grupo de guerrilheiros que se concentra em regiões preferencialmente montanhosas, de onde empreende resistência. Objetivamente, de acordo com Gorender, Ernesto Che Guevara, líder revolucionário e criador da *teoria do foco*, acreditava na existência de condições favoráveis à luta. Para o historiador, a expectativa quanto à construção de um foco de guerrilha por um resumido número de atores, em uma região camponesa, consistia no efeito que ele causaria na consciência da massa. Esperava-se que o povo desenvolvesse empatia com aqueles guerrilheiros e entrasse decisivamente no processo revolucionário.

Em câmara lenta é constituído por algumas passagens desenvolvidas a partir de reflexões do narrador que dialogam com a referida teoria. Primeiramente o romance faz uma alusão direta à atuação guerrilheira do líder da Revolução Cubana. Referindo-se à opção da personagem Venezuelano de participar da construção de focos de guerrilha no Brasil, o narrador diz: “Ele sabia vagamente que o próprio Guevara estava indo para lá [Bolívia]” (Tapajós, *op. cit.*, p. 20-21). Em outra passagem são apresentados com bastante clareza os objetivos da construção da guerrilha urbana e as expectativas da organização quanto à adesão da massa no movimento revolucionário: “O que a organização pretende é a guerrilha rural. Todos os esforços estão voltados para esse objetivo [...]. A estrutura da organização nas cidades, no momento, é apenas para acumular fundos, armas e homens para enviar para o campo. Quando a guerrilha começar, aí sim, vamos interferir na política. O foco será um polo de atração, um exemplo para todos os revolucionários e para o povo” (*Idem*, p. 45).

As duas falas citadas acima sugerem que Renato Tapajós, ao escrever o romance, era possivelmente autoconsciente em relação à teoria do foco. Ele também foi capaz de perceber e reconhecer no romance o fracasso das organizações de esquerda. Uma das autocríticas que faz diz respeito à ineficiência da guerrilha urbana e, principalmente, à incapacidade que tinha a organização de conquistar a simpatia do povo. As reflexões do narrador são construídas em torno de indagações: “Afinal porque falhamos? Porque diminuimos de número a cada dia, porque ninguém respondeu ao nosso chamado, porque não conseguimos ir para o campo, porque as organizações foram destruídas, porque estamos tão isolados e impotentes” (*Idem*, p. 152).

O PCdoB (Partido Comunista do Brasil)³ tinha em seu Manifesto a demanda fundamental de implantar no país um governo popular, encampado por uma revolução proletária que, inevitavelmente, só poderia se concretizar através de um conflituoso processo revolucionário. Conforme Gorender, o PCdoB teve como objetivo principal: “[...] a conquista de um governo popular revolucionário – fórmula emprestada à Aliança Libertadora Nacional,

³ Nome recuperado pela dissidência do PCB (Partido Comunista Brasileiro) a partir de 1962, como reivindicação das origens históricas do partido, fundado primeiramente em 1922.

de 1935 – e repeliu a luta pelas reformas de base. Tarefa imediata devia ser a instauração do novo regime – antiimperialista, antilatifundiário e antimonopolista. O que não se daria pelo inviável caminho pacífico, porém pela violência revolucionária” (Gorender, *op. cit.*, p. 84).

Renato Tapajós pertencia a este partido e, mais especificamente, era membro da Ala Vermelha, ramificação criada em 1967, fruto de uma cisão interna ao PCdoB. Conforme Gorender, esta organização de tendência mais radical, cujo nome se contrapunha irônica e ideologicamente à Ala Branca do mesmo partido, era constituída basicamente por estudantes e membros das Ligas Camponesas. Sua criação está associada a uma percepção de que o movimento de resistência se mantinha inerte e inoperante diante da difícil situação política do país. Tornava-se necessário construir uma nova consciência revolucionária que pudesse dar conta da expressiva demanda de hostilidade que se apresentava diante dos militantes. Seu programa não era muito diferente, na prática, do que propunha o partido. Sua meta principal era promover resistência à ditadura e o encaminhamento de um processo revolucionário pelo viés privilegiado da luta armada.

Com o objetivo de obter recursos financeiros e garantir uma boa estrutura nos focos de guerrilha, várias organizações realizaram expropriações nos principais centros urbanos do país, como Belo Horizonte, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda em 1969, a Ala Vermelha iniciava um processo de autocrítica quanto à validade da luta armada e aos meios práticos utilizados para garantir o funcionamento da resistência. A prisão e morte de alguns membros foram cruciais para novas tomadas de atitude dentro do grupo, bem como para novos desentendimentos, o que provocou a dissidência e formação de outras correntes, umas ainda ávidas pela luta armada, outras conscientes de sua impossibilidade diante do forte aparato militar do Estado autoritário.

Do conjunto de membros da Ala Vermelha presos no ano referido acima, destacamos o até então cineasta e jornalista Renato Tapajós. Sua prisão ocorreu em agosto de 1969, a partir de uma ação sistematicamente construída entre alguns militares e o pai de um militante de esquerda. Na entrevista, o escritor conta como se deu sua prisão: “A história física da minha queda é mais ou menos assim: um militante que era do movimento estudantil, secundarista, aliás, por causa de outras quedas na organização, a repressão foi atrás dele. E esse militante foi abrigado num aparelho clandestino da organização, onde eu estava morando nessa época. Pelo que a gente sabe, ele teve contato com o pai dele, que era um oficial da reserva, que negociou com os órgãos de repressão. Tipo, eu entrego meu filho se vocês garantirem que ele não vai sofrer nada. Podem segui-lo que ele vai levar. E aí foi o que aconteceu, quer dizer, ele foi seguido, embora ele não soubesse onde era o aparelho. Mas a repressão ou seguiu, ou viu ele ser colocado dentro do carro, levado pra esse aparelho. No dia seguinte, de madrugada, o aparelho foi invadido pela polícia. Eu não estava lá. Prenderam quem estava lá, mas a gente ficou sem notícias e eu cheguei por volta de meio dia, uma hora da tarde, nesse aparelho, e fui preso na porta do aparelho” (Costa, *op. cit.*, p. 134).

A partir daí, Tapajós ficaria cinco anos preso, passando por várias seções de tortura. Durante esse período, foi transferido diversas vezes para diferentes prisões. A OBAN (Operação Bandeirantes) foi o primeiro destino do escritor. Neste lugar, segundo ele, passou pelas mais violentas formas de tortura: “Foi o período de tortura mais violento. Foram oito dias de inferno mesmo. A Operação Bandeirantes funcionava em São Paulo, na esquina da Rua Tutóia com a Abílio Soares, no quartel da polícia do Exército. E era um centro de torturas violentíssimas” (*Idem*, p. 135).

Transferido deste lugar, Tapajós passou aproximadamente quatro meses preso no DOPS-SP (Departamento Oficial de Política Social de São Paulo). Em seguida, foi levado para o presídio Tiradentes⁴. Após um ano, foi levado para a Casa de Detenção do Carandiru,

⁴ Desativado em 1972 por conta de obras de construção de uma estação de metrô. Da estrutura da época hoje só existe sua fachada.

onde permaneceu por seis meses. Depois retornou novamente para o Tiradentes, ficando por mais seis meses. Com a demolição deste, Tapajós foi transferido para o presídio do Hipódromo, ficando lá alguns meses, antes de retornar para a Casa de Detenção do Carandiru. Sua última transferência foi para a Penitenciária do Carandiru. Foi posto em liberdade em setembro de 1974. Passados todos esses anos na prisão e sob regime de tortura e constante ameaça de morte, o resultado não poderia ser outro: “A respeito de problemas políticos, o primeiro trabalho que eu vou fazer envolvendo a questão de prisão, tortura, direitos humanos etc., é o filme *Em nome da segurança nacional*, que é de 1983. Portanto, nove anos depois da prisão. E mesmo aí eu continuava com uma dificuldade enorme de escrever, ou fazer filme, ou fazer qualquer coisa a respeito do período de cadeia. Eu já conseguia, depois de 1983, falar muito livremente e muito amplamente da militância. Mas da cadeia, da tortura, era um troço que estava bloqueado. Eu não conseguia falar” (*Idem*, p. 136).

Certamente o contexto que envolve o processo de prisão de Renato Tapajós, os meios utilizados para escrever sem ser notado, o sofrimento causado pela tortura, a lembrança da crueldade exercida sobre sua cunhada, tudo isso exerceu influência no procedimento literário adotado para escrever *Em câmara lenta*. Por esta razão, é necessário ressaltar aqui que o engajamento político de Tapajós não abdica de um trabalho cuidadoso com a linguagem. Para ser compreendida de um ponto de vista engajado, a obra literária não deve prescindir de uma linguagem e uma forma que lhe qualificam como tal. Não é por falar em nome das massas que o escritor precisará abdicar de um fazer artístico com qualidades estéticas afirmativas. Seu engajamento reside justamente onde a linguagem não se faz gratuita e não se reduz à mera informação ou a um simples canal de veiculação de uma ideologia. Sua arma não é a foice nem o microfone diante da multidão, mas, sim, a palavra, e esta poeticamente construída⁵. *Em câmara lenta* vincula-se a esta concepção de engajamento.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

COSTA, Carlos Augusto Carneiro. Militância política, pensamento e literatura: Renato Tapajós e o regime militar no Brasil. **Literatura e Autoritarismo**. Dossiê “Cultura Brasileira Moderna e Contemporânea”. Dezembro de 2009, pp. 129-146. Disponível em: <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie02/RevLitAut_art12.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2010.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. São Paulo: Ática, 1990.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

LÖWY, Michel. Marxismo e romantismo revolucionário. In: _____. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990, pp. 11-34.

⁵ Essa visão diverge profundamente daquela apresentada por Jean Paul Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?* De acordo com o modelo sartreano, a literatura, para ser engajada, deve prescindir, ou relegar ao plano secundário a atenção dada à dimensão estética da obra, e primar pela repercussão social de sua investida. Esse engajamento recusa a poetização da linguagem, em favor de uma escritura literária que seja perfeitamente compreendida pela massa.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento: os anos rebeldes e sua herança. In: _____. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010, pp. 85-119.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.