

Memórias do cárcere: de umas sílabas perdidas à resistência à opressão

Graciliano Ramos, na abertura de *Memórias do Cárcere*, em que narra os horrores de uma prisão arbitrária, conta que não dispôs de qualquer documentação ou registro de sua detenção para escrever, apenas suas lembranças. Afinal, o manuscrito em que vinha tomando notas sobre seu aprisionamento e transferência para um complexo penitenciário no Rio de Janeiro em março de 1936 fora atirado ao mar num momento de desespero. Com isso, explica: “Nesta reconstituição de fatos velhos [...], exponho o que notei, o que jugo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas” (Ramos, 1996, p. 36). Trata-se, assim, de um processo cuja lembrança assumiria função legitimante da narrativa.

Conforme Paul Ricoeur (2016, v.1, p. 22), *narrativa* implica *memória*, imagens do passado fixadas pela lembrança: não as coisas em si, que passaram, mas sim um *vestígio* delas, que permanece. O vestígio na memória está, assim, no limiar da fixação de “um fato” ou de “um equívoco”. Graciliano exemplifica isso com uma ilustração hipotética, contando ter divulgado uma conversa cuja versão seria diferente da de outras pessoas devido à falta de algumas sílabas no que ele ouviu. E se pergunta: “Estarei mentindo [contando minha versão]? Julgo que não. Enquanto não se reconstituírem as sílabas perdidas” (Ramos, 1996, p. 36).

Comparem-se as sílabas perdidas à ausência do processo judicial. Preso à revelia, sem crime, sem processo, estaria ele mentindo sobre o que lhe sucedera entre março de 1936 e janeiro de 1937? Absolutamente não! Suas lembranças não poderiam ser contestadas, a menos que o Estado apresentasse os autos do processo, ausentes, do mesmo modo que as sílabas perdidas, que lhe teriam permitido um outro entendimento da conversa ouvida. Assim, o registro histórico consolidado dos acontecimentos pessoalmente relatados da sua prisão se tornaram as *Memórias do cárcere*, enquanto a tentativa de consolidar a versão dela como equívoco apenas uma evidência de um *modus operandi* cuja intenção seria o apagamento dos *rastros*, cuja acepção aqui utilizo com sentido de “[...] uma presença ausente sem, no entanto, prejudicar de sua

¹ Doutor em Letras pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, da Universidade de São Paulo, e membro do Instituto Estação Paraíso (IEP). Contato: eddiasmoura@gmail.com

legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com uma intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não intencionalidade” (Gagnebin, 2002, p. 129).

Na trilha dos rastros deixados pelos vestígios

Passemos dessa reflexão a uma rápida apresentação do tema principal de *Estação Paraíso*, de Alípio Freire, e *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, convencionalmente classificadas como literatura de testemunho (Maués, 2012, p. 164-169). As personagens dessas obras têm como base histórica de composição a memória que seus autores traziam de Lola, Aurora Maria Nascimento Furtado, morta em 1972 nos porões da Ditadura aos 26 anos. Essa lembrança, contudo, transcenderia a mera fixação da imagem do passado (o vestígio), assumindo *status* literário conscientemente para eles:

Alípio Freire comentou que, não faz muito tempo, esteve conversando com Vicente Roig sobre o que teria acontecido realmente com a memória que guardaram de Lola. Discutiram por que motivo, para além daqueles óbvios, ela teria se tornado um símbolo, uma figura que transcende sua própria vivência e desempenho no grupo revolucionário. Porque para ele, Alípio Freire, e para Renato Tapajós ela se transfigurou em literatura, por assim dizer (Maués, 2012, p. 167).

Em certas condições, a memória assume a função de registro formal de agressões e abusos sofridos, fixando-se literariamente nos anais da História como testemunho. Prevalece aí o esforço de fixação do passado como registro. Contudo, a obra de arte constituída nessas circunstância que se constrói de acenos para o futuro, contendo além da fixação da imagem do passado, como resistência à opressão, também uma mensagem aberta para o entendimento, não da verdade apenas, mas do *verossímil* nas condições de leitura, assumiria essa transfiguração literária de que falam Alípio e Tapajós. Discutiremos ao longo deste artigo *as estratégias artísticas* empregadas no poema *Estação Paraíso*, de Alípio Freire, e no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, para torná-los objetos literários em sentido de resistência, mas voltadas para as condições de sua recepção no futuro sem que a dimensão estética provocasse a subversão do testemunho da luta pela democratização do país em sua origem histórica. De algum modo, encontram-se nesta dimensão das obras exatamente aquilo que podemos ler como *rastros*, precisamente deixadas pelo emprego ambíguo do nome “coroa-de-cristo” em Tapajós (1977, p. 172) e na coroação de Lola no poema *Estação Paraíso*, de Alípio Freire.

Para isso, impusera-se à análise a investigação de três dimensões das obras: I) a da memória, enquanto abrigo do horizonte de expectativas da geração nascida durante e no pós-Segunda Guerra Mundial, em termos de uma *consciência épico-revolucionária da luta* por direitos e de “resistência à opressão” levada às últimas consequências; II) a da literatura, pelo emprego de aspectos formais dos gêneros *romanesco, épico e dramático* enquanto elos estéticos/literários com a consciência histórica da geração pós-1945; e III) a da recepção, que pelo acesso à memória por meio da literatura é estimulada, segundo o efeito estético previsto na finalidade do gênero literário, à sensibilização, na *katharsis*, a partir dos efeitos de terror e piedade da tragédia, gerando condições de reflexão sobre o futuro como “o possível de acontecer”, isto é, o verossímil.

A mescla dos gêneros e as estratégias artísticas em Tapajós e Alípio Freire

V

Aurora
Maria
Nascimento Furtado
– Lola
(*Estação Paraíso*, Alípio Freire)

O conceito de verossímil aqui empregado se apoia na definição de Aristóteles, partindo do fato de que: “[...] a função do poeta não é contar o que aconteceu [o particular], mas aquilo que poderia acontecer [o universal], o que é possível”; o que leva na tragédia e na épica ao emprego de personagens (e fatos) reais, disso concluindo Aristóteles que a razão “[...] é que o possível é fácil de acreditar. Na verdade, nós não acreditamos que coisas que ainda não aconteceram sejam possíveis; ao contrário, pelo fato de terem acontecido, torna-se evidente que eram possíveis, pois não teriam ocorrido se fossem impossíveis” (Aristóteles, 2008, p. 54). Daí o verossímil na literatura decorrer da correlação entre o passado/história e o futuro/expectativa, assumindo força persuasiva pela condição de expectativa da atividade leitora. Conforme Ricoeur, “[...] a teoria da persuasão é totalmente regida pela capacidade de recepção do auditório”, donde se conclui que:

[...] quando diz que a poesia “ensina” o universal, que a tragédia, “ao representar a piedade e o temor, ... realiza uma depuração desse tipo de emoções”, ou quando evoca o prazer que nos provoca ver incidentes atemorizantes ou dignos de piedade concorrerem para a reviravolta da fortuna que compõe a tragédia – indica que de fato é no ouvinte ou no leitor que termina o percurso da *mimesis*. (Ricoeur, 2016, v.1, p. 123).

Essa relação se apresentaria no poema de Alípio Freire nos aspectos temporais da “aurora”/futuro como projeção de feitos históricos no passado: o poema é homenagem *in memoriam* a Aurora Maria Nascimento Furtado, militante da ALN presa, torturada e morta em 1972:

Prenúncios de Aurora

I

Aurora
eu te diviso
ainda tímida
inexperiente

das luzes
que vais acender

dos bens
que repartirás
com todos os homens
[...] (Freire, 2007, p. 73)

Da passagem da História, “coroadá” no canto VIII do poema “1972 – Fragmento”, para a Literatura, já que teve seu “Nascimento Furtado” no canto V dos “Prenúncios”, Lola assume forma literária, transcendendo o vestígio na memória do poeta para assumir a “Aurora” do socialismo e da democracia, isto é, tornar-se expressão poética e literária carregada de fundas esperanças de transformação das ações épicas em valores humanos fundamentais. No romance *Em câmara lenta*, essa características assume diversas formulações nas reflexões do personagem, cuja finalidade é preparar o leitor para o único desfecho possível para os heróis:

[...] mesmo que não acredite mais, é a eles que pertença. A eles, aos heroicos, generosos, honestos combatentes da derrota. A morte na derrota, o combate inútil até o fim, tem a grandeza desesperada de todos os gestos definitivos. A única escolha aceitável é a luta e quando não se pode mais lutar, a morte. (Tapajós, 1979, p. 87)

Eis então os bens da “Aurora”, inscritos em conquistas de uma luta levada às últimas consequências pela liberdade e pela justiça, a serem repartidos com todos os homens, incluindo aí a própria literatura resultante dela, que no poema *Estação Paraíso* havia sido renunciada muito antes de Aurora nascer:

– Prenunciou o poeta gauche
em seu sentimento do mundo

Antes
muito antes
de nascer
Aurora.
(Freire, 2007, p. 73)

Façamos um parêntesis aqui! Ainda que a análise se atenha ao literário, não se pretende evitar o mal-estar histórico da tortura e assassinato de presos políticos, o mesmo mal-estar que leva Adorno a questionar a possibilidade de poesia depois de Auschwitz. Ver-se-á que o mal-estar está diluído nas características épicas e dramáticas (ecos da epopeia e da tragédia nos livros de Alípio e Tapajós), mas não isoladamente nestes gêneros, pois eles seriam incapazes de cumprir sozinhos os efeitos de terror e piedade esperado sobre o leitor moderno, isto é, sem combinarem-se a certos aspectos da vida contemporânea que se encontram na origem do romance. Sabe-se que na Antiguidade greco-romana, “[...] cumpria evitar, nos temas trágicos e ‘sublimes’, todo realismo, e sobretudo todo realismo rasteiro”, isto é, o cotidiano, o popular: “tudo quanto pudesse parecer humilhante era excluído” (Auerbach, 2015, p. 95). No entanto, o realismo hoje predomina na obra poética e na narrativa. Auerbach teoriza, por isso, um realismo regulado pelo *princípio da mistura dos gêneros*,

que permite tratar de maneira séria e mesmo trágica a realidade cotidiana, em toda a extensão de seus problemas humanos, sociais, políticos, econômicos, psicológicos; princípio que a estética clássica condenava, separando claramente o estilo elevado e o conceito de trágico de todo contato com a realidade ordinária da vida presente [...] (Auerbach, 2015, p. 368).

O conceito de “sublime” característico do épico e do trágico dilui-se então no sublime do romanesco medieval pela dispersão das línguas vulgares advindas do latim na Europa. As línguas de origem latina, difundidas no mundo ocidental pelo esforço de ampliação do domínio da Igreja Católica, popularizaram o seu modelo de sublime e de trágico na figura de Jesus Cristo, que semelhantemente aos deuses de origem greco-romana é filho de Deus (sublime) e, ao mesmo tempo, homem (mas não como um Hércules poderoso e vingador, e sim como um humilde filho de carpinteiro).

O sublime da religião cristã estava intimamente ligado à sua humildade, e essa mescla de sublime e humilde, ou melhor, essa nova concepção do sublime baseada na humildade anima todas as partes da história santa e todas as legendas dos mártires e confessores. Por conseguinte, a arte cristã em geral, e a arte literária em particular, não tinha o que fazer da concepção antiga do sublime [...] (Auerbach, 2015, p. 96 – grifo meu).

Tomemos dessa mescla do trágico e do sublime romanesco medieval dois aspectos que vão caracterizar toda a literatura moderna: a humildade e a humilhação inscritas na paixão de Cristo como modelo heroico. Eles estão entre os aspectos também por nós entendidos como um “rastros” na história dos gêneros literários, não cabendo aqui a interpretação deles como manifestação de uma experiência mística ou de

revelação em sentido metafísico.² Trata-se sim de um sistema lexical significativo que dá caráter elevado e sublime à humildade, compreendida por sua oposição às práticas da humilhação, conduzindo *esta última* o significado dos dramas não raro ao desfecho trágico, revelando-se no anti-herói o ignóbil, o mesquinho, o grotesco, o sarcástico, em suma, *o inumano*, que no canto IV do poema “1972 – Fragmento” personaliza-se metonimicamente na figura de serpentes a “rastejar no charco”, visto que espreitam e planejam em silêncio mortes hediondas inoculando veneno em suas vítimas, denunciando sua presença por guizos e sirenes:

IV

Dois pequenos vaga-lumes
sinalizam lanternas.
Diálogos com as estrelas.

Dois grilos
cochicham cricris.
Conspiração na noite.

No mato.

No charco
sapos, rãs e jias batraqueiam.

E os que se arrastam
tramam em silêncio mortes hediondas
Venenos cujos guizos e sirenes anunciam.
(Freire, 2007, p. 59)

Tanto *Em câmara lenta* como o poema *Estação Paraíso* concentram-se em torno da morte de Aurora pelos agentes do Estado (metonimicamente inscritos nas “sirenes” de viaturas da polícia caçando os que “dialogam com estrelas”. Ainda no canto IV do “Fragmento”, Aurora é vaga-lume, mas atraindo sobre si os que se arrastam no charco. A cena é a mesma de *Em câmara lenta*, quando descreve o momento da captura de “ela”/Aurora na metade da narrativa:

Um policial segurou-a firmemente enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu no chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno.
(Tapajós, 1979, p. 89)

Capturada, suporta todos os suplícios em nome da lealdade aos que sobreviveriam. Em *Estação Paraíso*, falece no canto VIII do poema “1972 – Fragmento”:

² Conforme destaco nos seguintes versos do canto IV do poema “Prenúncios de Aurora”: “Depuro / elemento / por elemento / Estou quase cego dessa mineração / Mas ainda posso saber / Mas ainda posso alcançar / Só não acredito / em designio / de deuses / Minha Aurora / tem um desenho humano” (Freire, 2007, p. 79 – grifo meu).

VIII

Xeque-mate à rainha.

Lola coroada
– com torniquete.
Olhos saltados
– sem espanto
Rosa vermelha no peito
– plantada a bala.
(Freire, 2007, p. 67)

O termo “coroadas” aqui é carregado pela ambivalência e polissemia em função da troca do *apodo* “coroa-de-cristo” pelo termo “torniquete”. Consideramos o uso do nome próprio “cristo” em minúscula como eufemismo, suavizando a blasfêmia, estabelecida por Benveniste pelo processo de “substituir o nome de Deus por sua injúria” (2000, p. 260). Mesclam-se assim as referências do gênero épico e do trágico (o sublime ligado ao herói clássico) o trágico medieval simbolizado pela “coroa-de-cristo” na prática da violência e no prazer da humilhação (pois o nome dado ao instrumento de tortura, mais que revelar o sadismo, traz por manifesto a blasfêmia – dada a atribuição de nome sagrado a um instrumento de violação dos próprios valores fundamentais mais caros à fé cristã. Daí a caracterização do anti-herói tanto no romance como no poema como um ente frio e rastejante:

VII

Os que se arrastam
e os que têm sangue frio
não prenunciam
nada
são.
(Freire, 2007, p. 65)

Não prenunciam “nada são”, “nada saudável”, e sim o “doentio”, estando neles ausentes as autênticas razões da existência humana: “nada são”. Inspirados pela ganância, cegos pelo lucro, ousam mesmo nomear com o vitupério de Cristo seus instrumentos de morte. Note-se que em todo poema de Alípio Freire e no romance de Tapajós o nome de Cristo, com maiúscula, foi evitado sistematicamente, tendo sido ele mesmo vítima da tortura, da humilhação realizada em sua coroação com espinhos pelo Estado. Portanto, a atribuição do nome sagrado ao instrumento de suplício com qual agentes do Estado assassinavam seus adversários políticos não deve ser ignorado, mais

que isso, o apodo é um rastro significativo. Maués destaca inclusive em sua dissertação sobre *Em câmara lenta* que:

[...] trabalhar mediante o recurso ficcional a questão da tortura no livro, conforme assinala Tapajós, teve como base não somente uma motivação política, mas fundamentalmente emocional, visto que o brutal assassinato de Lola ultrapassava qualquer limite de compreensão humana: “(...) essa questão da coroa-de-cristo é uma coisa de tal forma bárbara... mesmo para quem já estava de certa forma calejado pela experiência com a tortura; estava além do que a gente conseguia imaginar como uma coisa que um ser humano é capaz de infligir a outro”. (Maués, 2012, p. 51-52).

Se para Tapajós a motivação do trabalho com o tema, enquanto recurso ficcional, não era político, mas humano, cabe ressaltar que nesta análise o interesse de interpretá-lo ainda é literário, compreendendo-o, segundo Benveniste em seu texto “a blasfêmia e a eufemia”, como uma violação, um desejo de violação que transcende a humanidade:

[...] o interdito do nome de Deus refreia um dos desejos mais intensos do homem: o de profanar o sagrado. Por si mesmo, o sagrado inspira condutas ambivalentes [...]. Blasfema-se o nome de Deus, pois tudo o que se possui de Deus é seu nome. É só por aí que se pode atingi-lo, para comovê-lo ou para feri-lo: pronunciando seu nome. (Benveniste, 1989, p. 260)

Portanto, a nomeação do torniquete, em semelhante processo, não pode se justificar como meio de comovê-lo (a Cristo) em função da sua ambivalência, já que também tende a insultá-lo. Recorde-se o significado da chaminé do campo de extermínio alemão em Auschwitz, descrita em *É isto um homem*, de Primo Levi:

A Torre do Carburador, que se eleva no meio da fábrica e cujo topo raramente se enxerga na bruma, fomos nós que a construímos. Seus tijolos foram chamados *Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak*, e foi o ódio que os cimentou; o ódio e a discórdia, como a Torre de Babel, e assim a chamamos: *Babelturm, Babelturm*, e odiamos nela o sonho demente de grandeza dos nossos patrões, seu desprezo de Deus e dos homens, de nós homens. (Levi, 1988, p. 73)

Eis o anti-herói e o trágico/sublime do mundo burguês-capitalista-cristão. O nome evitado pelo poeta, mas não pelos cruéis agentes do Estado, é central para o entendimento dos efeitos de “piedade e terror” como uma dimensão literária que se encontra na atualização do termo “coroadas” no poema de Alípio. A compreensão da blasfêmia é dependente total da capacidade de interação do leitor com o sistema lexical da “coroação”, visto que a tragédia revela-se no anti-herói por um eclipse completo da sensibilidade humana, fazendo com que sua representação na literatura não encontre paralelo na dimensão da vida humana, em sociedade, apenas na personificação dos mais feros e bárbaros animais silvestres.

Aurora e a flor de cinco pétalas

Prenúncios de tragédia, por conseguinte, precaução das futuras gerações sintetizada na Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), a história em *Em câmara lenta* e *Estação Paraíso* é o verossímil, enquanto os modos de expressão de sua concreção, objetos de arte contemporânea, constituídos por figurações verbais e também imagéticas, no caso de Alipio. As páginas ímpares de *Estação Paraíso* apresentam os poemas e seus cantos; enquanto a figura de sua capa pontua toda narrativa, orquestrando suas partes. Desde o início, sabemos que o primeiro verso *Arma albaque cano* vincula-se a Aurora pelo termo em latim *alba* = “aurora”, “amanhecer”, “alvorada”, e pela figura geométrica de três pontas que o acompanha. Então, exatamente após o coroamento de Aurora, essa figura geométrica se inverte, induzindo a compreensão de que ocorre uma virada na história exatamente naquele ponto, onde começam os “Prenúncios”.

Podem-se fazer dessa inversão das figuras inúmeras conjecturas. A figura de três pontas anterior, ao juntar-se à invertida, enquanto partes integrantes da narrativa poética em duas dimensões, “escrita” e “leitura”, concretiza-se na coroa de cinco pontas, que eu, em artigo publicado em 2018, atribuí, a princípio, como referência trabalhada no mito de Inês de Castro, apresentado no canto III d’*Os Lusíadas* como a rainha coroada depois de morta (Moura, 2018, p. 118). Mas também seja possível, e talvez mesmo mais provável, que a imagem esteja relacionada a uma flor de papel crepom de cinco pontas que Alipio confeccionou em 1972 em sua cela no presídio Tiradentes e com qual presenteou Rita Sipahi, que se encontrava na ala feminina do presídio denominado “Torre das Donzelas”:

[...] um dia, recebi através da carceragem uma flor de papel crepom: era um flor grande, de cinco pétalas vermelhas e pistilo amarelo. Foi enviada por um companheiro do pavilhão masculino, que conheci no presídio. Coloquei-a no meu “mocó” e escandalosamente ela representava – sendo clandestina de origem – o sonho de que era possível o amor libertário. Dias depois, em rápida conversa durante a visita, ele me falaria da rosa singela, verde e de cinco pétalas – a rosa primitiva com origem na China e matriz de todas as variedades conhecidas dessa flor; do seu significado arquetípico na cultura ocidental, inscrita que está como representação do renascer, na bandeira que “A Morte” carrega no arcano 13 do Tarô. A negação da morte. (Sipahi, 1997, p. 185)

Pensando na união simétrica das figuras do poema como representação da negação da morte, podemos aqui sugerir que, após o coroamento de Aurora por seus

algozes, dela advenham também os “Prenúncios” de uma alvorada da justiça, acentuando-se na persistência da vida e na negação da morte pelo prolongamento da luta pela justiça em dimensão literária, na literatura como um bem a ser repartido com toda humanidade!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUERBACH, Erich. Introdução aos estudos literários. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília-DF: Editora da UnB, 1998.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística II* / trad. Eduardo Guimarães... et al./ Campinas, São Paulo: Pontes, 1989.
- FREIRE, Alipio. *Estação Paraíso*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- FREIRE, Alipio; ALMADA, Izaías; PONCE, José Adolfo de Granville. Política, repressão e ideologia. In: *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. FREIRE, Alipio; ALMADA, Izaías; PONCE, José Adolfo de Granville (orgs). São Paulo: Scipione, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-Posições* – vol. 13, N. 3 (39) - set./dez. 2002.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2 / trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MAUÉS, Eloísa Aragão. *Em câmara lenta, de Renato Tapajós: história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- MOURA, Edilson Dias de. Literatura *In Memoriam*: sentidos de legitimação histórica. In: *Revista Scriptorium*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 106-121, jul.-dez. 2018.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. V.1 Rio de Janeiro/São Paulo: Record/Altya, 1996.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. v. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- RIDENTE, Marcelo. O romantismo revolucionário nos anos 60. In: *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. FREIRE, Alipio; ALMADA, Izaías; PONCE, José Adolfo de Granville (orgs). São Paulo: Scipione, 1997.
- SIPAHL, Rita. Em nome da rosa. In: *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. FREIRE, Alipio; ALMADA, Izaías; PONCE, José Adolfo de Granville (orgs). São Paulo: Scipione, 1997.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.