

**Ética e estética no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós: considerações sobre seu caráter testemunhal.**

Prof. M. Sc. Carlos Augusto Costa (UFPA)<sup>i</sup>

**Resumo:**

Os debates produzidos em torno da chamada “literatura de testemunho” procuram dar visibilidade, dentre vários fatores, ao problema do valor literário de obras que antes de tudo teriam a função de denunciar práticas de violência social produzida em conflitos históricos. Construídas por meio de procedimentos distintos dos tradicionalmente privilegiados, essas obras exigem reformulação dos critérios de valoração estética. Procuramos neste trabalho determinar o lugar do romance de Tapajós dentro dos parâmetros da literatura de testemunho, uma vez que nossa análise permite compreender que seu narrador não se configura como *testis*, o terceiro que apenas presenciou o evento, nem como *superstes*, aquele que participou do evento. Feito isto, queremos apresentar alguns elementos que determinam o caráter literário do livro, procurando contribuir com o debate sobre as relações entre ética e estética na escrita testemunhal, assim como sobre os limites entre verdade e ficção.

**Palavras-chave:** Ética, Estética, Testemunho, Renato Tapajós.

*Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta  
ofensa, a aniquilação de um homem.*

(...)

*Mesmo meu corpo já não é meu.*

(...)

*Já não existe vontade; cada pulsação torna-se passo, contração reflexa dos músculos destruídos.*

Primo Levi

Nossa intenção aqui é compreender em que medida a fragmentação do romance promovida pela repetição da cena de tortura da personagem Ela relaciona-se com a questão do trauma e do testemunho, cujos estímulos estão ligados às práticas de violência da Ditadura Militar de 1964. Procuraremos compreender, ao longo desta análise, algumas questões importantes sobre o tema da tortura e seus efeitos sobre a constituição do sujeito.

A referida cena é narrada seis vezes ao longo do romance, o que revela uma relação conflituosa entre o narrador e o texto, assim como entre o texto e o leitor, na medida em que esse processo de repetição aponta para uma dificuldade de organização e expressão das ideias. Em todos os momentos de sua ocorrência, a cena surge de modo repentino, sempre precedida pela narração em tom melancólico da rotina em que se transformou a vida do narrador após o episódio traumatizante, relatando sua revolta com os agressores e o compromisso assumido com Ela e os outros companheiros mortos. A cena é narrada através de *flashbacks*. Entretanto, assim como no recurso à montagem expressiva, seu uso não diz respeito apenas à inserção de uma técnica cinematográfica, mas, neste caso, tem profundas relações com a imagem fantasmagórica do evento-limite pelo qual passou o narrador.

Para fins explicativos, é necessário compreender como se estrutura formalmente a ação desenvolvida no conjunto das cenas propostas para análise.

De início, vale dizer que cada uma delas é constituída por um único parágrafo que sempre inicia com a expressão “Como em câmara lenta”. A ação se resume na tentativa das personagens Ele e Ela conduzirem de carro um companheiro com segurança até um aeroporto, de onde este

pretende partir para São Paulo, levando alguns documentos. O plano fracassa quando os três são abordados por um policial. Ela o atinge com um tiro e os três fogem. Na fuga, Ela é capturada e levada para uma sala de tortura. Durante todo o trajeto até a sala, os policiais lhe desferem socos, pontapés, golpes de cassetete e coronhadas de revólver. Exposta sob condições de extrema violência, a personagem é brutalmente torturada e morta.

Na primeira cena, temos a narração do momento em que Ela atinge um policial com um tiro. O ritmo é marcado pela utilização de termos e expressões que sugerem a modificação do movimento dos gestos, isto é, pela redução da velocidade com que são realizados, como se cada um deles tivesse sido captado em detalhes e, como o próprio texto indica, a partir de uma câmara lenta:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, 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 revolver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio (TAPAJÓS, 1979, p. 16).

A meticulosa narração dos movimentos que a personagem Ela realiza, do momento em que percebe a presença do policial até o momento em que segura a arma e dispara-a contra ele produz a imagem de uma ação que, embora captada por meio da redução dos movimentos naturais da personagem, acontece de forma instantânea, a partir de um impulso diante da situação de perigo. Nos termos de Martin, a montagem lenta pode sugerir tédio, angústia e desespero diante de uma situação de hostilidade.

Outro dado relevante está presente na narração final da cena, em que lemos: “O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio”. Este trecho, além de sugerir a percepção detalhada dos efeitos físicos provocados pelo tiro de revólver, também indica a referida reação impulsiva da personagem Ela diante do policial. Ela não mira e nem mesmo olha diretamente para o policial militar, apenas apreende sua imagem de “relance”.

À medida que esta cena se repete, ela surge intercalada pela narração dos eventos que a precedem e sucedem, de modo a construir a imagem completa do acontecimento. A última repetição condensa as cinco cenas anteriores. É o momento em que o narrador consegue organizar e verbalizar, sem cortes, em um único parágrafo que se estende por seis páginas, todos os acontecimentos que culminaram com a morte da personagem Ela. Resumidamente, apresentamos aqui os trechos mais significativos para a presente análise:

Como em câmara lenta (...). 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. 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 emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio (...), 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 (...). O último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar (...). Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na no chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro (...). O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou (...) um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão do crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (TAPAJÓS, 1979, pp. 167-172).

Contrariamente à ideia corrente que entende a tortura como um ato desumano, Maria Rita Kehl afirma que ela é uma prática essencialmente humana, uma vez que somente o homem, no extremo de sua racionalidade, é capaz de produzir mecanismos e instrumentos com o objetivo de expor o corpo de outro ser humano à dor e ao sofrimento intensos e, sobretudo, se mostrar indiferente a isso. Para Kehl:

A tortura refaz o dualismo corpo/mente, ou corpo/espírito, porque a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro *separa o corpo e o sujeito* – no sentido do sujeito da ação, da vontade, da determinação. Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado que é como se a “alma” – isso que no corpo pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações – ficasse separada dele. A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pretende arrancar de sua vítima a palavra que *ele quer ouvir*, e não a que o outro teria a dizer. Resta ao sujeito que se identifica com o corpo que sofre nas mãos do outro o silêncio, como última forma de domínio de si. E resta o grito involuntário, o urro de dor que o senso comum chama de “animalesco” (KEHL, 2004, p. 11).

Segundo Corrado Bologna (1996), a tortura perturba a relação entre corpo e alma da vítima, transformando-lhe em um sujeito destituído da capacidade de reconhecer a realidade e reconhecer-se nela. Em termos jurídicos, Bologna afirma que “*a tortura é uma máquina*” (BOLOGNA, 1996, p. 344), organizada racionalmente com o objetivo de arrancar a verdade do torturado, ainda que esta verdade seja a única coisa que a tortura tem interesse em produzir. É por esta razão que o autor afirma que o “mecanismo-base da tortura consiste, portanto, na redução do sujeito a objeto” (BOLOGNA, 1996, p. 345).

A tortura da personagem Ela, além de produzir efeitos de compaixão no narrador e no leitor, também pode ser compreendida, no contexto de autoritarismo institucionalizado, como uma demonstração do poder opressor sobre a sociedade. Através dela instaura-se o medo, ainda que em contextos como o do Brasil a tortura continue sendo negada por muitos ex-oficiais envolvidos com prisões e interrogatórios durante a ditadura. Na visão de Maren Viñar e Marcelo Viñar, “a tortura cria no espaço social algo como um referente de punição, cujos efeitos trágicos visam não somente à vítima, mas, através dela, o grupo social no qual provoca o medo e a paralisia” (VIÑAR & VIÑAR, 1992, p. 73).

Também podemos destacar do trecho do romance apresentado acima o *teor testemunhal*, para citar Seligmann-Silva (2005), e a atitude de denúncia presentes de maneira visceral no romance. Para este autor, a fragmentação é uma característica central de um discurso que tem como fio condutor a necessidade de dar testemunho do que ocorreu, de maneira a fazer com que o evento nunca mais se repita, e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de escrever a respeito, dado o aspecto devastador da experiência vivida pela testemunha. As relações estabelecidas entre linguagem e memória entram em colapso. Disso deriva uma necessidade de reorganização da linguagem, de sua adequação para dar conta da nova realidade.

Mais do que um recurso estético esse aspecto fragmentário se relaciona com a manifestação de uma memória caracterizada pelo trauma. O episódio citado acima se apresenta como um evento que desestabiliza as relações do narrador com sua realidade externa. A história principal é constantemente interrompida pela lembrança do acidente traumático, que somente se concretiza em sua totalidade após várias tentativas de elaboração.

Essa dificuldade de narrar o evento também está associada ao compromisso ético do narrador em dar testemunho de sua experiência e ao mesmo tempo precisar esquecê-la: “Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer. E mesmo errado esse é o único compromisso que existe e se eu parar, recuar ou sair do país eu vou ficar o tempo todo vendo os rostos como acusações daqueles que acreditei” (TAPAJÓS, 1979, p. 160).

Para o narrador é preferível passar pela dolorosa experiência de ter que contar a história

traumática e continuar a lutar como forma de honrar os mortos, do que se calar, pois, se assim o fizesse, ele continuaria sendo atormentado pelas lembranças e imagens fantasmagóricas dos seus companheiros. Seu testemunho deveria funcionar como um mecanismo de libertação de si, de denúncia dos atos de tortura que levaram à morte de Ela e de seus companheiros e, sobretudo, de recuperação e registro da memória coletiva do país como elemento necessário e central na luta contra o esquecimento pleno. Mas é evidente que essa liberação não ocorre plenamente no romance, o luto não se realiza, e o narrador passa a viver em estado melancólico.

Vale ressaltar que o simples depoimento configura-se como elemento problemático para a escrita literária. Na perspectiva de Seligmann-Silva, a literatura de testemunho se diferencia dos gêneros autobiográficos e historiográficos por apresentar uma voz traumatizada que, malgrado todas as dificuldades de expressão, quer narrar a sua experiência vivida e a de outras pessoas, com um tom de lamento e denúncia. Para dar conta desse aspecto e alcançar o nível de fabulação, Renato Tapajós utilizou recursos de uma estética do choque, que fragmenta a forma, a partir de elementos próprios não só da narrativa romanesca, como também da narrativa cinematográfica. A estética do choque reorganiza nosso modo de perceber e lidar com a realidade, deixando-nos em estado de alerta diante da ameaça de catástrofe.

Para Paul Ricœur, na atividade viva do pensamento existe um *trabalho de memória* e um *trabalho de luto* que têm como ponto de interseção o *dever de justiça*. Ou seja, a necessidade de se lembrar de eventos acabados implica uma disposição ao ato de fazer justiça ao infortúnio do outro. De acordo com o pensador, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICŒUR, 2007, p. 101). Ricœur assinala que parte do que nós somos se deve à herança de sujeitos que de alguma forma contribuíram para a transformação da sociedade. Por isso, teríamos uma *dívida* com sua memória que precisa ser quitada e exposta através do que o autor chama de *inventário*, isto é, o registro documental que certamente também pode ser feito através da produção cultural.

Quando, ao tratar da memória coletiva no pensamento de Maurice Halbwachs, Paul Ricœur afirma que “o testemunho não é considerado enquanto proferido por alguém para ser colhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro a título de informação sobre o passado”, o autor está se referindo ao significado social do testemunho, e não enquanto atividade meramente individual. Porém, por ser objeto primeiramente constituído na memória individual e somente depois tornado coletivo pela situação de pertencimento de um sujeito a um grupo, o testemunho é construído a partir de um trabalho seletivo da memória. Para Ricœur, “assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo” (RICŒUR, 2007, p. 131).

Seguindo na esteira de Ricœur, podemos afirmar que o romance *Em câmara lenta* está inscrito em um movimento contrário à dimensão da memória manipulada que favorece o esquecimento. Contra o privilégio de diversos escritos sobre o recente passado brasileiro, singularizados pela história oficial como referências inquestionáveis, o romance de Tapajós se coloca como objeto artístico que revela a dor da derrota, ao mesmo tempo em que denuncia a violência por meio da voz de um militante legítimo da resistência.

Jeanne Marie Gagnebin propõe uma ampliação do conceito de testemunha ao analisar uma cena do livro *É isto um homem?* (1947), de Primo Levi. Na cena Levi conta a respeito de um pesadelo que tem repetidas vezes dentro do campo de concentração de Auschwitz. Ele está em casa, na mesa de jantar, reunido com sua família, contando as dificuldades de sobrevivência no campo. Depois de algum tempo, percebe que as pessoas ali reunidas são indiferentes às suas histórias. Sua irmã, então, olha para ele, “levanta, vai embora em silêncio” (LEVI, 1988, p. 60). Para Gagnebin, esta cena tem efeito afirmativo sobre o conceito de testemunha, na medida em que, ao contrário da irmã de Levi, aquele que se permite ouvir o que o outro (a vítima) tem a dizer torna-se porta-voz simbólico daquela experiência de dor e sofrimento. Essa proposição implica, portanto, uma tomada de atitude de empatia com a vítima, uma capacidade de ouvir e o compromisso de levar adiante o relato, como objeto de reflexão crítica sobre o passado. A autora comenta que “somente essa tomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar a esboçar

uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Em certa altura de *É isto um homem?*, Primo Levi traz à luz uma ponderação sobre a validade da memória de Auschwitz: “Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória”. Em resposta a esta auto-indagação, o autor afirma: “A esta pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo” (LEVI, 1988, p. 88).

Em situações de ameaça como a apresentada no romance de Tapajós, a necessidade de sobreviver justifica-se particularmente pelo compromisso com aqueles que não podem mais ser testemunhas de si mesmos. Seguir adiante, ainda que de modo precário, significa dar o último grito de dor que deverá ecoar no tempo e pelo tempo, em uma perspectiva de *rememoração*, no sentido benjaminiano do termo.

Segundo Giorgio Agamben (2008), há duas categorias originárias do latim para representar a figura de uma testemunha. A primeira delas corresponde à *testis*, isto é, uma terceira pessoa dentro de um julgamento que deverá dar sua versão sobre um acontecimento que apenas viu, sem nenhum envolvimento direto. A segunda categoria diz respeito à *superstes*. Esta por sua vez implica a participação direta de alguém em um evento e a produção de seu relato a respeito dele.

Se tomarmos essas categorias como parâmetros conceituais para analisar as atitudes do narrador de *Em câmara lenta*, procurando compreender seu discurso na linha do testemunho, teremos que fazê-lo não sem atentar para algumas implicações. Primeiramente, devemos considerar que o narrador de Tapajós não é *testis* porque não presenciou a tortura da personagem Ela. Sua versão deriva do relato de um primo seu. Depois, ele não pode ser *superstes* porque não foi vítima direta da tortura. Nesse sentido, cabe uma pergunta: o que pode caracterizar *Em câmara lenta* como uma narrativa testemunhal?

Uma das chaves para tal questão pode estar contida em uma fala de Primo Levi citada por Agamben: “seu testemunho se dá por meio de minhas palavras” (AGAMBEN, 2008, p. 48). O referente aqui é Hurbinek, uma criança morta depois de ser libertada de Auschwitz, e que, por conta da idade, ainda não era capaz de verbalizar claramente suas palavras. Diante dessa incapacidade, Levi incorpora seu sofrimento, assumindo sua voz. Analogamente, a personagem de Tapajós é torturada e morta, mas nem por isso deixa de ser testemunha de sua própria aniquilação. O procedimento narrativo usado no romance transfere para o narrador a possibilidade de testemunhar por aquela que teve a fala silenciada. Nessa linha de interpretação, podemos afirmar que o romance é constituído tanto pelo relato testemunhal do narrador, que seria *testis*, quanto pelo relato da personagem feminina, *superstes*, ambos emitidos através de uma única voz.

Agamben também comenta que, em grego, a categoria “testemunha” recebe a denominação *martis*, que em português quer dizer mártir. O autor faz uma observação importante ao afirmar que “o que aconteceu nos campos [de concentração nazista] pouco tem que ver com o martírio” (AGAMBEN, 2008, p. 35). Ao mesmo tempo em que nega essa relação entre um mártir e uma vítima de campo de concentração, Agamben lembra que o termo *martis* deriva da palavra “recordar”. Ser um mártir, nesse sentido, significa expor o próprio corpo e a própria alma a alguma forma de sofrimento, desde que esta exposição sirva para recordar, através do testemunho do corpo supliciado, uma convicção. Portanto, esse testemunho não se realiza sem o trabalho da memória. Sendo fruto desta última, o testemunho não poderia se constituir a não ser através da lacuna, da dissociação discursiva (principalmente quando se trata de uma memória traumática) e do movimento descontínuo do relato. Nas palavras de Agamben, “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta” (AGAMBEN, 2008, p. 43). O que falta no testemunho é a parte indescritível da experiência, é o impossível de ser apreendido e simbolizado em palavras. O que em parte caracteriza o discurso testemunhal, então, é a fissura da linguagem, a sua desarticulação de forma e conteúdo, um certo “balbuciar desarticulado” de “uma linguagem mutilada e obscura” (AGAMBEN, 2008, p. 46).

Diante disso, o que é *Em câmara lenta* senão a construção (ou desconstrução?) literária de uma memória cindida pela violência? O episódio do garoto Hurbinek, narrado no livro *A trégua*, de Primo Levi, serve como ilustração dessa estrutura fragmentária e de difícil apreensão do discurso testemunhal. Hurbinek tenta pronunciar uma palavra que soa obscura aos ouvidos das pessoas ao seu redor. Levi transcreve como “*mass-klo* ou *matisklo*”. Algo certamente enigmático e quase impossível de ser decifrado, como o urro animalesco emitido pela personagem Ela.

Há certa dificuldade imposta diante do crítico literário ao se defrontar com uma obra deste tipo, cujos padrões de gosto (habituaados à forma da narrativa tradicional) são abalados pela descontinuidade espaço-temporal e pelo choque que ela provoca no leitor. Malcolm Silverman (2000) chama de excruciantes as cenas de tortura narradas no livro de Tapajós, termo que estabelece uma profunda sintonia com a categoria do *sublime*, aquilo que é impossível de ser nomeado ou simbolicamente representado.

Visitando a história, encontramos uma relação entre as práticas de tortura que provocaram a morte da personagem Ela e testemunhos reais de pessoas que passaram pela experiência da tortura durante o regime militar. Em seu artigo *Escritas da Tortura*, Ginzburg (2001) faz referências a relatos de vítimas de tortura presentes nos livros *Relatório Azul* e *Memórias do Silêncio*. Citemos um pequeno trecho do primeiro livro:

Vieram então socos de todos os lados (...). Aumentou a violência. Ligaram fios e vieram choques. Fiquei muda daí para frente (...). Fui colocada no pau-de-arara. Conheci o terror da dor física violenta, quase insuportável, e a dor de alma daquele horror que eu jamais imaginara que pudesse existir (...). Minha indignação cresceu violentamente quando resolveram queimar minha vagina e meu útero (...). E eu seguia muda. A raiva era tanta que não conseguia gritar (VÁRIOS, apud GINZBURG, 2001, p. 142).

Neste depoimento, assim como acontece no romance de Tapajós, vários mecanismos e instrumentos de tortura são descritos, além da resistência da vítima em falar, em parte por suas convicções políticas, em parte pela dor sentida. Segundo Gorender, “são mais aptos a resistir à tortura os militantes que interiorizaram a ideologia socialista e fizeram dela sua norma moral” (GORENDER, 1990, p. 230). Outros relatos citados por Ginzburg no mesmo artigo também incorporam em seu conteúdo esses atos de violência, além de vários outros. Esse dado mostra o quanto são tênues os limites entre História e ficção.

*Em câmara lenta* reivindica o status de arte revolucionária ao propor resistência à opressão, ao se comportar como “arte posta a serviço da revolução” (CAMUS, 2008, p. 292). Segundo Albert Camus (2008), o romance nasceu juntamente com a necessidade de o homem se revoltar, seja com o passado aniquilador, seja com o presente que insiste em perpetrar modelos de estruturas sociais tradicionais, ou mesmo com a própria maneira de representar esteticamente a sociedade. Por outro lado, o romance que trás em seu bojo o espírito de revolta acaba por estabelecer um pacto contra o esquecimento. A arte do romance “alia-se à beleza do mundo ou dos seres humanos contra as forças da morte e do esquecimento” (CAMUS, 2008, p. 307).

O romance de Tapajós ainda permite vislumbrarmos o lado negativo da luta revolucionária. A autocrítica que realiza em torno dos meios utilizados pela esquerda para combater a ditadura traz à tona um conjunto de reflexões sobre a legitimidade e a eficiência dos mecanismos de resistência. A lembrança da tortura e da morte da personagem Ela ainda lateja na memória do narrador. Ele pretende julgar o valor de suas ações e se reconhece limitado para tal atitude: “a sensação de perda é física, como se faltasse a laringe e o esôfago” (TAPAJÓS, 1979, p. 13).

É nesse sentido que compreendemos a obra de Renato Tapajós como um objeto artístico que elabora em sua estrutura formal os problemas desencadeados pela violência. Para Kehl, “a dor é também objeto de arte, é recurso do artista, que inventa objetos que representam seu mal-estar e inscrevem seu sofrimento no campo do simbólico, no laço com os outros” (KEHL, 2004, p. 16). A

composição fragmentária do romance, narrada a partir de um ponto de vista traumatizado, nos leva a considerar, na perspectiva de Adorno (1988), que o choque não apenas redimensiona critérios de gosto, como também reelabora as possibilidades de se compreender as contradições sociais da vida moderna. Segundo Marcia Tiburi, “a arte contemporânea é (...) resquício de aniquilações sob forma de representação, herança e espólio que traz à presença a contradição – que ela mesma é – e o horror” (TIBURI, 2004, p. 163).

A câmara lenta é uma técnica da narrativa fílmica utilizada para tornar possível a percepção de movimentos rápidos e, de acordo com Martin, “inapreensíveis a olho nu”. Além disso, ainda segundo esse autor, “cenas de morte violenta” são “frequentemente mostradas” a partir desse recurso que também pode sugerir uma “excepcional intensidade do momento” (MARTIN, 2007, p. 215), podendo este ser feliz ou angustiante.

A narração da cena em questão, constituída por meio da montagem, aponta para as precárias relações entre a necessidade de narrar e a dolorosa tarefa de recuperação do passado traumático, dada a dificuldade de elaboração da cena. Assim, a cena não apenas nasce do choque, mas provoca no leitor esse choque e um profundo “sentimento de realidade” (MARTIN, 2007, p. 22).

A dor da personagem Ela não é expressa somente pelo angustiante testemunho do narrador, mas está nevrálgicamente constituída no plano formal da narrativa. Ela resistiu à dor ao silenciar-se diante do suplício. Seu silêncio possui uma dupla interpretação. Por um lado, está associado ao caráter aniquilador da tortura, cujo objetivo principal é “provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem” (VIÑAR & VIÑAR, 1992, p. 73). Por outro lado, ele representa a atitude de resistência e afirmação da vida de quem a sacrificou em nome de um ideal. Para Kehl, “É um homem esse corpo capaz de silenciar para garantir seu último grão de liberdade diante da tortura” (KEHL, 2004, p. 16). Na visão de Bologna, o silêncio do supliciado (torturado) é a máxima expressão da impossibilidade que o homem tem de reduzir a dor em matéria verbalizada: “Não será já a morte do corpo orvalhado pelo sangue a iluminar a alma na salvação, mas sim a auréola do silêncio, arma aguçada da Vítima” (BOLOGNA, 1996, p. 359). Calar-se diante da iminente possibilidade de morte, mesmo sabendo que, uma vez rompido o silêncio, sua vida poderia ser poupada, sugere uma tomada de decisão eticamente coerente com uma das propostas do livro de Tapajós: a defesa da necessidade de resistir ao poder opressor.

Ao apresentar o conceito de tortura, Bologna traz para o centro da discussão a ideia de *martírio*. Categoria ligada à ideologia messiânica do pensamento cristão, o martírio de um indivíduo é entendido como garantia da salvação de uma coletividade. A exposição do corpo e da alma à dor extrema purifica não apenas o mártir, mas também todos aqueles que se identificam com o indivíduo supliciado. Segundo o autor:

De fato, o martírio é, antes de mais, um testemunho, *martyrion*: o mártir é *testis*, é o Terceiro chamado para sancionar a Verdade com o silêncio ou com a confissão (que é um ato de fé). O mártir (*martyr*, *martys*) é assim uma testemunha; o seu sofrimento representa, de um modo memorável, a *gloriosa passio* do Redentor inocente, e cada martírio é um testemunho, uma repetição, uma imagem reflexa daquele primeiro martírio fundador: *é aquele martírio* (...) se aos *martyres* também se pode chamar *testes*, é porque aceitaram e sofreram o martírio para serem testemunhas de Cristo (BOLOGNA, 1996, p. 357).

Reservadas as vinculações religiosas que esta fala recupera, no caso do romance *Em câmara lenta* apenas a primeira forma de testemunho apresentada por Bologna pode ser levada em consideração. Por meio do silêncio, a personagem Ela reafirma o compromisso moral com a resistência. Seu sofrimento somente pode ser observado pelos torturadores por meio da aniquilação do corpo, que se encontra danificado por ferimentos e lavado em sangue. A ausência da palavra sugere a completa adesão da personagem à necessidade de resistir até a morte.

Temos, assim, uma noção bastante provocadora do significado de testemunho. O sujeito que, uma vez posto sob condições de tortura, silencia-se em nome da integridade de um determinado corpo social e, por esta atitude, paga com a própria vida, também é uma testemunha. Nesse sentido, não apenas o narrador de *Em câmara lenta* é uma testemunha, mas a própria personagem Ela. E mesmo diante da experiência de sofrimento, o ato de testemunhar carrega em si alguma forma de prazer associada à libertação da alma, outrora amputada do corpo pela tortura. Bernardo de Claraval, em uma citação feita por Bologna, afirma que “o mártir mantém-se exultante e triunfante, mesmo com o corpo todo martirizado; e com o flanco aberto pela espada, observa não só com força de alma mas até com felicidade o sangue sagrado que jorra fervescente da sua carne” (CLARAVAL, apud BOLOGNA, 1996, p. 357).

### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: \_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 25-48. (Estado de sítio).

BOLOGNA, Corrado. Tortura. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 22. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, pp. 342-366.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. **Dialogos Latinoamericanos**, Universidade de Aarhus, v. 3, 2001, pp. 131-146.

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

KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, pp. 9-19.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 2007.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

TIBURI, Marcia. Cinzas. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, pp. 161-186.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. **Exílio e tortura**. São Paulo: Escuta, 1992.

---

<sup>i</sup> Carlos Augusto COSTA, Prof. M. Sc. Universidade Federal do Pará (UFPA), Instituto de Letras e Comunicação. Contatos: [carlosaugustocosta@usp.br](mailto:carlosaugustocosta@usp.br). Este artigo foi produzido durante o curso de Mestrado em Literatura Brasileira, realizado na Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. Jaime Ginzburg, e com bolsa do CNPq.