

Violência, trauma e reorientação: *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós

Violence, Trauma and Reorientation: In Slow Motion,
by Renato Tapajós

Gabriel dos Santos Lima
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
gasantoslima1@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3189-5970>

Resumo: O presente artigo analisa o romance *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, como uma das primeiras expressões literárias da violência política e do trauma coletivo provocados pela ditadura militar brasileira. Com estrutura fragmentária e marcada por imagens recorrentes e linguagem cinematográfica, a narrativa encena a impossibilidade de elaborar plenamente a experiência traumática. Dialogando com conceitos como o “realismo feroz” (Candido) e a “literatura do trauma” (Seligmann-Silva), a obra articula memória, testemunho e crítica à luta armada, apontando para uma reorientação ideológica da militância de esquerda nos anos 1970. Ao mesmo tempo documento e denúncia, o romance contribui para a construção de uma memória crítica da violência de Estado no Brasil.

Palavras-chave: Em Câmara Lenta; Renato Tapajós;
Realismo Feroz, Ditadura Militar

Abstract: This article analyzes the novel *Em Câmara lenta* (1977), by Renato Tapajós, as one of the first literary expressions of the political violence and collective trauma caused by the Brazilian military dictatorship. With a fragmentary structure and marked by recurring images and cinematic language, the narrative stages the impossibility of fully elaborating the traumatic experience. Dialoguing with concepts such as “fierce realism” (Candido) and “trauma literature” (Seligmann-Silva), the work articulates memory, testimony and critique of the armed struggle, pointing to an ideological reorientation of left-wing militancy in the 1970s.



At once a document and a denunciation, the novel contributes to the construction of a critical memory of state violence in Brazil.

Keywords: Em Câmara Lenta; Renato Tapajós; Fierce Realism; Military Dictatorship

1 Introdução

Ao longo das três últimas décadas do século XX, a prosa de ficção brasileira passou por um processo de transformação radical, marcado pela irrupção da violência como um de seus elementos estruturantes centrais. Essa mudança não se deu apenas no plano temático, com a presença de cenas brutais ou personagens violentos, mas operou como um verdadeiro eixo de reorganização formal e estética do fazer literário. Refiro-me especificamente às obras de autores como Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna e João Antônio publicadas a partir do final dos anos 1960 e início da década seguinte, momento em que a crítica literária percebeu de imediato o fenômeno e o nomeou como expressão de uma escola inovadora, forjada dentro de um contexto social atravessado pela brutalidade.

Antônio Cândido, em seu célebre ensaio “Nova narrativa”, captou esse deslocamento e o associou à experiência do caos urbano e à aceleração do tempo social, fatores que, segundo ele, criavam um novo tipo de leitor e exigiam, por consequência, novas formas narrativas. Cândido não se limitou a apontar as mutações formais da literatura, mas fez também uma menção explícita à luta armada contra a ditadura militar, inscrevendo-a no mesmo horizonte de crise e desorganização social que se expressava nas letras. Segundo o crítico:

Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (Cândido, 2006, p. 260)

Essa nova espécie de realismo, que mais tarde Cândido nomearia de “realismo feroz”, corresponderia a tais demandas, operando uma estética do abalo e da fratura, capaz de dramatizar a desordem por meio de recursos que desafiavam abertamente os padrões até então dominantes na prosa brasileira. Crueldade, obscenidade, linguagem chula – marcas antes evitadas ou relegadas à periferia da literatura – passavam a integrar o centro do discurso narrativo, tornando-se meios legítimos de representação. A proposta era romper com o decoro formal e com a contenção estilística herdados de uma tradição literária marcada por certo ideal de civilidade. Alfredo Bosi, ao tratar especificamente da obra de Rubem Fonseca, cunharia o termo “brutalismo” para caracterizar esse novo modo narrativo, destacando sua origem na tensão entre a sofisticação e a barbárie presentes na sociedade de consumo brasileira:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara, imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de terceiro mundo. É a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indire-

tamente às experiências da burguesia carioca [...]. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (Bosi, 2006, p. 459)

O que se percebia, portanto, era o surgimento de uma forma literária nova não apenas pelos temas que abordava ou pelo vocabulário que adotava, mas sobretudo pela maneira como tais elementos se incorporavam organicamente ao tecido narrativo. A violência, que sempre esteve presente na história do país – marcado pela escravidão, pelo autoritarismo e pela desigualdade extrema –, ganhava agora outra estatura: deixava de ser um pano de fundo ocasional ou uma metáfora moral e tornava-se objeto de escuta e investigação minuciosa. Seu aspecto mais perturbador, o cerne enigmático e irracional da crueldade, geralmente ausente dos discursos institucionais da justiça e da sociologia – e, como já dito, da literatura mais tradicional –, passava a figurar como questão central, tratado com profundidade psicológica e densidade subjetiva. Não por acaso, as narrativas frequentemente recorriam à primeira pessoa, investindo na interioridade dos sujeitos violentos e explorando suas motivações íntimas, seus abismos e contradições.

Como observa Karl Erik Schøllhammer:

O elemento enigmático e fugidio [da violência], presente tanto na dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, fazia de sua expressão literária uma maneira de se aproximar da violência. (Schøllhammer, 2013, p. 21)

No entanto, seria uma simplificação grosseira reduzir o surgimento desse novo realismo a um simples reflexo do aumento da criminalidade urbana ou da favelização decorrente da urbanização acelerada. É claro que tais fatores exerceram influência, mas o “realismo feroz” – ou “brutalismo” – deve ser compreendido também como uma resposta estética à crise do Estado e à falência de seus aparatos de mediação. Não é coincidência que esse movimento emergisse justamente ao final dos anos 1960, mais especificamente a partir de 1968, quando foi promulgado o Ato Institucional n.º 5, marco mais sombrio da Ditadura Militar, que institucionalizou a censura, suspendeu garantias constitucionais e legalizou a perseguição violenta à oposição.

À medida que a repressão se intensificava e a esquerda armada era esmagada, surgiam novos personagens sociais que ocupavam o espaço simbólico da violência – de um lado, criminosos comuns trucidados pelo aparato repressivo do Estado, como o célebre caso de Cara de Cavalo, transformado em ícone por Hélio Oiticica; de outro, grupos paramilitares como a Escuderie Le Coq, que operavam na fronteira turva entre a legalidade e o crime. A infiltração das forças armadas e policiais em atividades ilícitas – tráfico de drogas, prostituição, jogo do bicho, extorsão e os embriões das milícias – produzia uma dialética perversa: ao mesmo tempo em que a sociedade brasileira experienciava um “desenvolvimento” econômico altamente desigual, que gerava novas periferias urbanas e ampliava a exclusão social, ela via suas instituições de segurança se tornarem indistintas da criminalidade que pretendiam combater.

Schøllhammer (2013) identifica esse momento como fundamental para o surgimento do novo realismo, estendendo seu campo de manifestação para além da literatura. Em suas análises, destaca o trabalho do artista Artur Barrio, que espalhava pelas ruas do Rio de Janeiro, nos anos 1970, trouxas ensanguentadas que aludiam a corpos humanos. Tais intervenções, diz Schøllhammer, instauravam uma forma de “realismo performático”, voltada a revelar a

realidade subterrânea e silenciada da vida social brasileira – aquela que, por força da censura ou por conveniência ideológica, permanecia ausente do discurso oficial. O objetivo era provocar no público o mesmo desconforto que ele sentiria se a violência estrutural da sociedade brasileira fosse mostrada de forma crua e irrefutável.

É a partir dessa moldura histórica, estética e política que se pretende aqui abordar uma obra cuja importância para o estudo do período da Ditadura Militar talvez ainda não tenha sido devidamente reconhecida: *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicada em 1977. A partir da análise dessa narrativa, será possível examinar como o “brutalismo” e o “realismo feroz” não apenas se articulam com a experiência da repressão, mas se tornam formas de enfrentamento simbólico dos limites impostos à imaginação crítica sob o regime autoritário.

2 Uma forma fragmentária para um conteúdo traumático

A perspectiva narrativa de *Em câmara lenta* (1977) assume, desde suas primeiras linhas, uma dimensão marcada pela urgência e pela descontinuidade. Antes mesmo que se delineie qualquer enredo, o narrador introduz o leitor a sentimentos de angústia, desilusão e perda. Em vez de uma sequência de ações estruturada de forma linear, o que se apresenta é uma tentativa de expressão que beira a impossibilidade, com o sujeito narrativo imerso em um tempo que já não é plenamente habitável. Ele afirma que é “muito tarde” e que:

A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha [...] essa sensação não vai passar; porque ao menos se tivesse servido para alguma coisa. Mas não, apenas acabou, e com isso acabou o tempo. (Tapajós, 1977, p. 9)

A interrupção sintática presente nesses trechos é altamente significativa. A linguagem, em vez de organizar os fatos em uma sequência coerente, tropeça, hesita, repete-se. A estrutura do texto, que se revelará fragmentária ao longo do romance, reflete esse colapso da experiência em algo que não pode ser plenamente narrado. Trata-se de uma escrita atraíssada pelo trauma, na qual a memória retorna não como relato coeso, mas como imagem isolada, estilhaçada, sempre à beira do indizível.

Nessa perspectiva, é pertinente recorrer à formulação de Márcio Seligmann-Silva (2008), que ao refletir sobre a narrativa traumática, afirma que:

O testemunho é uma escrita oblíqua, uma narrativa que mostra o ponto em que a linguagem se rompe, em que o sujeito se depara com o impossível de dizer – e, no entanto, precisa falar. (Seligmann-Silva, 2008, p. 15)

Essa concepção se aplica de forma precisa à voz narrativa construída por Tapajós. O narrador de *Em câmara lenta* não domina sua própria história: ele a vive enquanto tenta contá-la, e justamente por isso sua fala é feita de interrupções, reiterações, apagamentos e imagens que irrompem de maneira desordenada. As lembranças que o assaltam dizem respeito tanto às ações da guerrilha urbana quanto aos impasses ideológicos internos à esquerda no contexto do AI-5, entrelaçando-se a um sentimento profundo de fracasso e de perda histórica. Em vez de

constituírem um todo harmônico, esses elementos justapõem-se de modo fragmentado, compondo um mosaico de sensações, lapsos e fantasmas que articulam a atmosfera do romance.

Esse sentimento de perda rapidamente se vincula a uma personagem ausente, jamais nomeada, referida apenas por pronomes. Lê-se, por exemplo: “todos os mortos reunidos num só corpo, aquele corpo, o que fizeram com ela?” (Tapajós, 1977, p. 23). A figura feminina concentra, nesse ponto, o peso simbólico das perdas múltiplas infligidas pela ditadura, funcionando como metonímia do sofrimento coletivo. No limite, é essa morte – ou esse desaparecimento – que desorganiza a experiência temporal do narrador. Ao afirmar que “Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo” (Tapajós, 1977, p. 24), a voz narrativa explicita o esfacelamento de sua possibilidade de ordenar a experiência vivida, transformando o próprio tempo em uma matéria instável, fraturada, assombrada pela catástrofe.

Nesse sentido, a escrita de Tapajós inscreve-se no campo daquilo que Seligmann-Silva (2008) denomina “literatura do trauma”, ou mais especificamente, literatura testemunhal em que a linguagem falha, hesita, mas tenta ainda assim dar forma à experiência extrema. Em vez de restaurar o sentido, esse tipo de escrita expõe justamente o colapso do sentido diante do horror. Como observa o autor:

A escrita do trauma implica uma experiência de tempo que não passa, de um presente invadido pelo passado que não consegue ser assimilado; daí a tendência à fragmentação, à repetição e ao silêncio como formas expressivas. (Seligmann-Silva, 2008, p. 34)

Nesse sentido, a princípio, o que se lê em *Em câmara lenta* não é apenas a história de um militante, mas o próprio processo – hesitante, dilacerado, oblíquo – de tentar narrar o inenarrável. O romance testemunha, assim, a falência das formas épicas tradicionais diante da catástrofe histórica e busca, com seus recursos próprios, dar visibilidade ao que se tentou suprimir: os efeitos subjetivos da violência de Estado.

Contudo, se a primeira seção de *Em câmara lenta* é marcada por essa voz narrativa subjetiva e fragmentária, que oscila entre a lembrança traumática e a hesitação expressiva, em sua segunda parte a narrativa já adquire uma nova modulação formal. O fluxo de consciência que dominava o início da obra cede lugar a uma espécie de narração externa, mais visual, mais plástica, mais próxima da linguagem do cinema. É como se a lembrança – que antes se apresentava de maneira difusa e emocional – agora fosse revivida como uma sequência quase objetiva, marcada por imagens claras, movimentos detalhados e tempo desacelerado. Essa transformação formal é particularmente evidente na cena que descreve o gesto de uma mulher sacando uma arma de dentro da bolsa, momento que se repetirá ao longo do romance como imagem-chave do trauma:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente pela abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio. (Tapajós, 1977, p. 29)

Há aqui uma clara incorporação de procedimentos próprios da linguagem cinematográfica à escrita literária. A expressão “como em câmara lenta” já assinala essa tentativa de desacelerar a ação, destacando os gestos com uma precisão quase coreográfica. O tempo narrativo se dilata, e o leitor é convidado a observar cada mínimo movimento: o arco da mão, o abrir da bolsa, o fechamento dos dedos, o giro do corpo, a tensão dos olhos, o clarão do disparo. Essa construção não apenas reforça a tensão dramática da cena, como transforma a lembrança em imagem – em uma sequência visual que pode ser “revista”, “reassistida”, como se retornasse ao sujeito narrador não como discurso, mas como montagem.

A estética da *slow motion*, recurso típico do cinema de ação, é empregada aqui para intensificar o contraste entre o silêncio e o estampido, entre a hesitação e o gesto letal. Contudo, sua função não é apenas descritiva ou estilística: ela opera como estrutura da memória traumática. O tempo desacelerado da cena corresponde ao modo como o trauma retorna: não como encadeamento lógico, mas como *imagem congelada no tempo*, com alto teor sensorial e emocional. O recurso da repetição – já que a cena será reencenada mais de uma vez ao longo do romance – evidencia a tentativa de fixar o sentido de um evento que escapa à assimilação racional. A lembrança não cessa de voltar, como um *frame* insistente, uma montagem que não pode ser encerrada.

Nesse ponto, é interessante pensar a imagem em sua função traumática, e a escrita como tentativa de fixar ou montar o irrepresentável. Segundo Seligmann-Silva (2008, p. 34), “a escrita do trauma é sempre uma escrita das margens, do colapso, do não representável, mas que, no entanto, se impõe como imagem, como repetição”. Em *Em câmara lenta*, essa repetição não se dá apenas no plano temático, mas sim como forma narrativa. O gesto da personagem feminina – sacar a arma, disparar – torna-se signo de uma interrupção, de uma resistência que não se cumpre, de uma violência que escapa a toda interpretação definitiva.

Além disso, essa construção visual da memória opera uma inversão importante em relação à perspectiva tradicional do realismo. Não se trata aqui de descrever o real tal como é percebido em fluxo contínuo, mas de dar forma à experiência psíquica da violência, fragmentada e retardada no tempo. A imagem que retorna “como em câmara lenta” é menos um acontecimento objetivo e mais uma tentativa de dominar a cena do trauma, congelando-a para torná-la legível. Porém, como mostra a estrutura do romance, essa tentativa está fadada à repetição: a cena reaparece, insiste, marca a narrativa como um reatamento contínuo com o momento de ruptura.

O efeito que se produz, portanto, é duplo: por um lado, a linguagem literária mimetiza a câmera de cinema, dilatando o tempo para destacar o gesto decisivo; por outro, essa mesma lente ficcional revela o caráter traumático da experiência, que retorna como imagem estática, carregada de sentido, mas ao mesmo tempo opaca. Tapajós, ao incorporar esse regime visual à sua escrita, tensiona os limites entre testemunho, memória e ficção, aproximando sua narrativa daquilo que se poderia chamar de “estética do congelamento”: uma poética da paralisia e da repetição, que busca dar forma ao que não pode ser plenamente elaborado.

Paralelamente a essa elaboração do trauma subjetivo que constitui seu núcleo emocional, *Em câmara lenta* articula uma dimensão objetivamente histórica ao intercalar lembranças que vão da infância escolar do narrador aos protestos estudantis no início do regime militar, passando pelos conflitos ideológicos internos à esquerda, especialmente a cisão entre o Partido Comunista e suas dissidências mais radicalizadas, até a adesão definitiva do protagonista à guerrilha urbana. Essas passagens colocam a obra em diálogo direto com o gênero do romance

histórico, entendido aqui não como simples reconstituição de eventos do passado, mas como forma literária que busca dar figura à experiência histórica em sua complexidade contraditória.

Nos termos clássicos de Georg Lukács (2000), essa forma se constrói a partir da tensão entre personagens individuais e um horizonte coletivo de transformações sociais e políticas. O protagonista não é um herói isolado, mas uma consciência que se forma em meio às forças históricas de seu tempo. A narrativa de Tapajós atualiza essa fórmula ao inserir seu narrador-personagem como figura representativa da juventude engajada nos anos de chumbo, tensionado entre idealismo revolucionário e repressão militar, entre ação política e desagregação subjetiva.

Além disso, a obra atualiza essa tradição por meio de um gesto formal contemporâneo: a fragmentação da narrativa e a oscilação entre tempos e vozes que recusam a linearidade épica. Como observa Sandra Jatahy Pesavento (2006), ao analisar o romance histórico contemporâneo, já não se trata de representar a História como totalidade objetiva, mas de “[...] construir uma narrativa onde o tempo da história e o tempo da memória pessoal coexistem de forma descontínua, muitas vezes contraditória” (Pesavento, 2006, p. 32). Esse entrelaçamento de registros está presente em *Em câmara lenta*, que oferece páginas notáveis de reconstrução de eventos verídicos – como o protesto na Rua Maria Antonia, em São Paulo, após o assassinato de um jovem universitário pelo Comando de Caça aos Comunistas –, mas que o faz por meio de uma tessitura memorialística fragmentária.

A autobiografia de Tapajós – militante da Ala Vermelha do PCB e, posteriormente, integrante da luta armada – atua como matriz do texto, que, embora ficcionalizado, retém traços nítidos da experiência pessoal do autor. Essa duplicidade – entre ficção e testemunho – confere à obra uma densidade ética e política que amplia seu valor documental. O narrador-personagem só se distingue do autor empírico no desfecho da narrativa, quando morre: gesto que sinaliza tanto a ruptura simbólica entre o sujeito real e o ficcional quanto a dimensão trágica da militância armada derrotada.

As precárias condições de redação e publicação do romance – reorganizado pelos pais do autor a partir de pequenos fragmentos que ele os entregava em visitas durante sua prisão – tornam-se, nesse sentido, emblemáticas. A obra nasce como arquivo de cacos e restos, estrutura que a aproxima não do romance histórico clássico, mas de sua forma tardia, marcada por disjunções e pela consciência da crise da representação. A montagem de “fiapos narrativos”, como o próprio autor sugeriu, poderia remeter a experimentações modernistas, não fosse a comparação extemporânea. De todo modo, trata-se de uma escrita que se dá a *posteriori* da experiência extrema, marcada por hesitação, repetição e lacunas expressivas. O tempo da memória rompe a linearidade e retorna como imagem insistente, encenando um processo ainda inconcluso de reelaboração.

Nesse contexto, a cena da mulher que saca o revólver – repetida diversas vezes ao longo do romance – adquire o estatuto de imagem central. A narrativa desacelera, repete-se, redescreve o gesto, como quem busca fixar o momento anterior à perda, fixar o último instante em que o narrador viu “Ela” viva. A personagem, cujo nome é estrategicamente elidido, transforma-se em ausência fundadora, em espetro que estrutura toda a rememoração. O primo da mulher, também guerrilheiro, promete revelar as circunstâncias de sua morte – promessa que nunca se cumpre, perpetuando o mistério como centro gravitacional da narrativa.

Trata-se de uma estratégia que difere radicalmente das narrativas policiais ou policialescas, nas quais a violência se apresenta como enigma a ser resolvido. Em *Em câmara lenta*, o mistério não é motor da investigação, mas resistência à sua resolução. O autor implícito ao

texto sabe, desde o princípio, o que aconteceu, mas reluta em expor, seja por dor, seja por impotência narrativa. Assim, o romance propõe uma reelaboração simbólica do trauma, não uma explicação. A violência, nesse caso, não é um dado externo, mas uma presença interiorizada, cujas consequências atingem tanto o narrador quanto a forma narrativa. A tentativa de dizer o indizível se inscreve na própria arquitetura do texto, que hesita, interrompe, repete – em suma, que performa o trauma que tenta contar.

Por isso também o recurso à linguagem cinematográfica. Presente desde o título, a ideia de *câmara lenta* remete ao procedimento estético pelo qual a imagem traumática é congelada, repetida, montada em diferentes registros narrativos. A descrição da cena da mulher armada funciona como um plano-sequência desacelerado, enfatizando o arco do braço, o gesto suspenso, a tensão do olhar – uma imagem que, se por um lado condensa a potência da ação, por outro revela seu desfecho trágico, ao qual a narrativa retorna compulsivamente. O tempo é cortado por múltiplas histórias paralelas, como em um filme montado em camadas, mas essa imagem central – o último momento em que o narrador viu “Ela” viva – jamais é esquecida. Pelo contrário, ela precisa ser constantemente lembrada, reatualizada, reinscrita. Ou melhor: como todo trauma, precisa ser *sobrevida* pela linguagem – mesmo à custa de sua fragmentação.

3. Uma estética brutal

Falando no indizível – e já antecipando o conteúdo de violência que irromperá de forma abrupta no desfecho da narrativa –, uma das passagens entrecruzadas nas sequências de montagem vertiginosa de *Em câmara lenta* acompanha a história de um comandante guerrilheiro venezuelano que tenta organizar um foco de resistência armada em algum rincão rural do país. Trata-se da única narrativa interna em que o narrador não participa como personagem, o que, dentro da arquitetura do romance, é significativo: essa distância marca também o grau de opacidade e estranhamento que cerca o episódio. Como é típico da épica fragmentária, o leitor demora a compreender o contexto e o sentido daquilo que se narra. Apenas mais adiante, próximo ao desfecho, torna-se claro que o comandante foi capturado e organiza, já na prisão, uma fuga ao lado de dois detentos comuns: um norte-americano e um japonês.

A peripécia remete à experiência histórica concreta de um país que viu o conflito político entre esquerda armada e Ditadura Militar produzir formas híbridas de criminalidade, ora associadas à milicianização do aparato repressivo, ora derivadas da convivência carcerária entre presos comuns e presos ideológicos. Contudo, o ponto mais marcante dessa sequência não está tanto no seu valor documental ou histórico, mas na forma como ela conduz à irrupção de uma violência sem mediação, radical e absoluta. Durante a tentativa de fuga, o “japonês” é interceptado por policiais e imediatamente executado, “reduzido a uma poça de sangue”. A frieza da elocução, aliada à economia verbal da descrição, produz um efeito de choque e exposição direta ao evento traumático, em que a morte não é nem simbolizada nem estetizada: apenas registrada.

Esse tipo de construção narrativa remete diretamente ao estilo que a crítica brasileira reconheceu em autores como Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna e João Antônio – grupo ao qual Karl Erik Schöllhammer atribui a emergência de uma nova estética da violência. Em suas palavras:

A brutalidade, a obscenidade e o gesto violento não aparecem como elementos moralizados ou criticados, mas como fatos irredutíveis da experiência urbana contemporânea, constituindo uma estética que desafia os limites do narrável (Schøllhammer, 2013, p. 27).

O que se percebe, portanto, é que *Em câmara lenta*, embora ancorado em uma linguagem de rememoração e testemunho, antecipa formalmente aspectos desse novo realismo ao adotar, em determinadas cenas, uma elocução despida de mediação moralizante, que entrega ao leitor a violência em estado bruto. A escolha por narrar o fuzilamento do “japonês” com tamanha crueza, sem ornamentação, sem filtro sentimental, sugere uma recusa à idealização da luta revolucionária e, ao mesmo tempo, uma exposição brutal dos mecanismos de exterminio promovidos pelo Estado. Mais do que representar, o romance parece reencenar esse tipo de violência, e é justamente nesse gesto que ele se aproxima do que Schøllhammer identificará como uma estética de “excesso”, que procura produzir no leitor o mesmo abalo que a cena provoca no narrador ou na testemunha.

Nesse ponto, a cena da execução, ainda que breve, não é episódica. Ela condensa a lógica de um sistema onde a repressão estatal e a criminalidade comum já não se distinguem – e onde o corpo humano é tratado como resíduo. O fato de que o personagem seja referido apenas pela nacionalidade (“o japonês”) e que desapareça numa “poça de sangue” não é irrelevante: a identidade é anulada pela ação violenta, transformada em fluido, em mancha, em silêncio. O gesto narrativo, ao nomear isso sem comentário, denuncia.

Essa estética da exposição direta, sem interpolações explicativas ou condenações retóricas, também aproxima *Em câmara lenta* das formas literárias que emergiram nos anos 1970 e 1980 no sentido de dar conta de uma sociedade em colapso simbólico. Como observa Schøllhammer (2013), o desafio desses autores foi o de formular uma linguagem capaz de “aproximar-se da violência não para descrevê-la como espetáculo, mas para revelá-la como elemento estrutural da vida social brasileira” (p. 30). Nesse sentido, a literatura deixa de operar no registro da denúncia explícita e passa a funcionar como campo de reinscrição simbólica de uma experiência coletiva dilacerada, de uma história que não pôde ser plenamente contada por outras instâncias discursivas, como a justiça, a história oficial ou a sociologia.

Em suma, o que Tapajós realiza nessa sequência – como em tantas outras no romance – não é simplesmente a representação da brutalidade como dado externo, mas a sua incorporação formal à linguagem literária. A cena não é exceção, mas chave de leitura. Ao entrelaçar memória, história e trauma, o romance antecipa esteticamente o que viria a ser uma das principais marcas da ficção brasileira pós-1964: a centralidade da violência como experiência inelutável, e não apenas como tema.

O mesmo pode ser dito a respeito do penúltimo fiapo narrativo do romance, no qual o caso traumático da fuga de “Ela” é finalmente contado em sua completude, após o encontro do narrador com o primo da guerrilheira. Sem entrar em detalhes gráficos, sabemos que ela disparou contra policiais, abateu alguns, fugiu dos demais, entrou em luta corporal numa queda barranco abaixo, foi presa, brutalmente espancada e conduzida aos porões da repressão. É nesse ambiente de extrema crueldade que se revela sua resistência: mesmo submetida a agressões físicas, eletrocussão e ao pau de arara, “Ela” se recusa a delatar seus companheiros.

A prosa de Renato Tapajós, longe de pretender uma neutralidade ingênua, preserva a dignidade humana justamente em seus instantes de maior vulnerabilidade – relata o horror com uma distância controlada, evitando qualquer exploração obscena ou perversa do sofrimento. Essa postura, por vezes atribuída a um horizonte pós-moderno da literatura, mantém

um rigor ético que impede a banalização da violência. Até que, enfim, toma forma o momento derradeiro: o esmagamento do crânio de “Ela” por um aparato de tortura de aspecto medieval. Por sua carga grotesca e impacto simbólico, deixo essa descrição para o próprio leitor da obra.

Seja como for, na passagem final, com formato de epílogo, um narrador genuinamente colérico emerge – amaldiçoando e xingando com fúria os militares e torturadores em uma missão suicida de vingança e resistência. É nesse instante que ele se dirige a um ponto de encontro armado por um delator, dispara contra dois policiais de tocaia e acaba abatido por um terceiro. O relato é permeado por imagens poéticas carregadas de intensidade: “sóis explodindo”, “luzes lacinantes” – símbolos que transcendem a narrativa e se convertem em metáforas da luta e da morte.

Quando *Em Câmara Lenta* foi publicado em 1977, o romance desencadeou um debate literário insólito e profundamente político: os censores da ditadura, por um lado, e ninguém menos do que Antonio Candido, por outro. Chamado pelo regime para avaliar a obra, Candido defendeu sua publicação amparado na noção da “função poética da linguagem” formulada por Roman Jakobson, valorizando os méritos estéticos em contraponto à “função política”. Candido também ressaltou que a narrativa sugeria um balanço negativo da ação armada, evidenciado pelo destino trágico de “Ela” e do narrador-personagem. Por outro lado, o parecerista do regime recusou a publicação, interpretando o texto como uma tentativa explícita de “colocar o governo no banco dos réus”.

É possível que Candido tenha filtrado sua leitura por um compromisso democrático, buscando a circulação da obra como instrumento cultural de resistência. Já o censor tinha razão ao identificar nela uma denúncia potente – que, de fato, antecipava as revelações de violações de direitos humanos que só vieram a público em 1985, com o relatório *Brasil Nunca Mais*, organizado por Dom Paulo Evaristo Arns e Henry Sobel. Nesse sentido, *Em Câmara Lenta* desempenhou papel fundamental na elaboração da memória e na abertura do espaço para o trabalho do luto, ainda incompleto na sociedade brasileira contemporânea.

Idelber Avelar, em seu influente estudo sobre a ficção pós-ditatorial na América Latina, adverte que “a lembrança das violências do regime autoritário instaurado em 1964 só pode ser reprimida às custas de um esquecimento neurótico” – um verdadeiro entrave para a consolidação de uma democracia minimamente saudável (Avelar, 2009, p. 35). Esse esquecimento, por sua vez, estaria na raiz da sintomática explosão da violência na narrativa brasileira a partir da segunda metade do século XX – uma violência que é tanto produto quanto sintoma de uma memória social falha.

Desse ponto de vista, Renato Tapajós não apenas antecipou aspectos do que hoje se conhece como “realismo feroz”, mas também, enquanto elaborador literário de um trauma coletivo, ofereceu a chave para um essencial trabalho de luto ainda por realizar. Sua obra não só resgata uma história reprimida como também expõe a urgência de reconhecer e integrar essa memória à trama do presente brasileiro, sob risco de perpetuar um ciclo de silêncio e violência.

4 Um romance da reorientação ideológica

Falando agora especificamente da situação da esquerda brasileira, uma das passagens mais significativas de *Em câmara lenta* ocorre em meio a um diálogo carregado de tensão entre os jovens militantes da guerrilha urbana e um personagem mais velho, pai de uma das envolvi-

das na organização. De forma algo estereotipada – e, por isso mesmo, eficaz como tipo ideológico –, o “velho” representa a ala mais moderada do Partido Comunista. Trata-se de uma figura que já esteve envolvida na militância, mas que, agora, simboliza uma geração desmobilizada ou, ao menos, cética quanto às vias violentas de transformação social. O narrador observa que:

O velho havia sido militante do Partido muitos anos antes e conservava sua visão democrática de uma revolução distante e sonhada, embora não fizesse mais nada por ela. (Tapajós, 1977, p. 71)

Mais adiante, o mesmo personagem confronta os jovens: “Será que vocês, estudantes, não radicalizaram demais?” – um questionamento que, embora provenha de uma figura tratada com certa condescendência no texto, ecoa no desenvolvimento posterior da narrativa e ressoa no desfecho trágico de seus protagonistas.

Esse diálogo prenuncia uma das inflexões políticas mais importantes do romance: a percepção, por parte do narrador, de que o caminho da luta armada resultou em isolamento e fracasso. De fato, após o trauma da morte de “Ela” – companheira guerrilheira torturada até a morte nos porões da ditadura –, o narrador reencontra seu irmão, membro de outra organização de esquerda. Nessa conversa, emerge, pela primeira vez de forma explícita, uma crítica interna à estratégia do combate armado, associada agora à alienação política, à “casca” de aparelhos e ações dissociadas das massas populares. Nas palavras do narrador:

A organização dele, ele falou e deve ser verdade, a organização dele faz agora um outro trabalho e deve estar certo, eles conseguiram talvez encontrar os gestos que deviam ser feitos e nós não soubemos, os gestos de voltar para a massa, de romper o isolamento, de sair dessa casca de aparelhos, ações, aparelhos e encontrar quem luta, quem trabalha e luta, organizar pacientemente, explicar, ensinar e então um dia. (Tapajós, 1977, p. 162)

Essa formulação, em tom hesitante e profundamente afetado pelo luto, propõe uma reorientação da ação política que se aproxima daquilo que, àquela altura da década de 1970, já se discutia em setores importantes da esquerda: a necessidade de reconstruir vínculos com as bases sociais, retomar o trabalho de formação política, infiltrar-se em sindicatos e movimentos populares, e abandonar a lógica conspiratória e militarizada que marcou o ciclo da luta armada entre 1968 e 1972.

Renato Tapajós, portanto, além de testemunhar os horrores da repressão, assume uma dimensão reflexiva sobre a própria trajetória da esquerda revolucionária. A guerrilha não é celebrada, tampouco simplesmente condenada; o que o romance oferece é uma forma de autocrítica, cuja potência reside no fato de vir de dentro – de quem lutou, de quem perdeu, de quem sobreviveu. Essa inflexão pode ser lida como um gesto de recomposição ética e política, que antecipa os processos de reorganização partidária e sindical que viriam a se intensificar a partir do final da década de 1970, culminando, entre outros movimentos, na fundação do Partido dos Trabalhadores e na renovação da luta democrática no Brasil.

Do ponto de vista formal, é importante destacar que essa reorientação política não se apresenta como tese ou discurso explícito, mas como percepção narrativa atravessada pelo trauma, pelas perdas e pela experiência concreta do fracasso. O reconhecimento da necessidade de “organizar pacientemente, explicar, ensinar” é feito com voz entrecortada, com

termos repetidos (“aparelhos, ações, aparelhos”), com frases que se interrompem no fluxo da consciência. Esse estilo reflete não apenas o estado emocional do narrador, mas também uma crítica implícita à lógica da ação direta imediatista, substituída aqui pela ideia de paciência política – de escuta, de construção lenta, de inserção social.

A melancolia dessa passagem é inseparável de sua lucidez. Não se trata de nostalgia pela militância perdida, mas de tentativa – ainda em estado germinal – de pensar outro modo de atuar, de lutar, de intervir na realidade. A literatura de Tapajós, ao apresentar esse deslocamento interno à própria esquerda revolucionária, contribui com o que Idelber Avelar (2009, p. 47) chamou de “autocrítica narrativa da militância”, forma de reelaborar o trauma político não apenas como denúncia, mas como exercício de reflexão histórica.

Em um país onde a transição democrática se deu sob o signo do pacto e da anistia recíproca, apagando as responsabilidades e os legados da ditadura, esse tipo de narrativa desempenha um papel fundamental na construção de uma memória crítica e, sobretudo, de um horizonte político possível – um que não se funda sobre o esquecimento, mas sobre a escuta e a elaboração do passado.

Referências

- AVELAR, Idelber. *O homem cordial e a política da violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 46. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2006. p. 255–261.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & literatura: os caminhos do romance histórico*. São Paulo: Contexto, 2006.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O testemunho na era das catástrofes: narrativas e artefatos*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.