

EM CÁMARA LEVE:  
UM JOGO DE ARMAR

Literatura

Cinema

MERCEDES BERTOLI MARTINS

EM CÂMARA LENTA: UM JOGO DE ARMAR  
(cinema-literatura)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS

PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - LITERATURA BRASILEIRA

ORIENTADORA: ZAHIDÉ LUPINACCI MUZART

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

- 1985 -

Para O JOÃO, sempre presença.

Para

JEFFERSON  
JOÃO NETO ALEXANDRE  
JORDAN

"SOBRINHOS DE BEETHOVEN"

## AGRADECIMENTOS

À Secretaria de Educação do Estado de Santa Catarina.

Ao coordenador do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina.

À Banca Examinadora.

À Carmem Lúcia, Doloris, Edda, Janete, Maria Helena, Sachet, Zahidé, meus professores no Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC.

À Professora Carmem Lydia de Souza Dias, pelo estímulo, interesse e atenção carinhosa.

À Célia, pela colaboração da amiga na DES/MONTAGEM de Em Câmara Lenta, momento-origem deste trabalho.

À amizade dos colegas do Nordeste e do Sul.

Ao João Inácio, pelo trabalho eficiente.

Aos meus pais.

A todos que acreditaram em mim.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

À ZAHIDÉ, Professora orientadora e amiga,  
pelo interesse e apoio mesmo nos mo-  
mentos da "crítica espontânea";  
pelas observações pertinentes, in-  
dispensáveis ao aprimoramento  
deste trabalho.

À PROFESSORA CO-ORIENTADORA JANETE GASPAR MACHADO,  
pela dedicação e disponibilidade.

À JANETE, pela simplicidade  
e delicadeza de seu  
GESTO.

E amizade.

## RESUMO

O presente trabalho investiga a incorporação de caracteres técnicos da *montagem cinematográfica* ao romance Em Câmara Lenta de Renato Tapajós.

A ocorrência de recursos estéticos próprios do cinema, na obra em questão, transforma-se, por sua vez, em recurso de ênfase, dadas as características específicas do tema abordado: a reflexão sobre os agentes socialmente desarticuladores que marcaram o país entre 1964 e 1973 e, mais particularmente, a discussão em torno da guerrilha urbana que teve espaço e significação ponderáveis durante esse período.

Diante desses elementos relevantes - *estética* e *tema* - entrelaçados no texto, a pesquisa estrutura-se em duas partes fundamentais: a primeira, que organiza os dados teóricos e históricos indispensáveis à compreensão do cinema e da literatura como setores artísticos aptos a trocarem, entre si, seu arsenal estético. A segunda, ocupada com a demonstração das características temáticas e cinematográficas que o romance assume.

Dada a natureza inusitada de sua "*montagem*", Em Câmara Lenta impõe-se como um romance concebido a partir das técnicas do cinema, confirmando-se, desse modo, a proposta mais genérica desta pesquisa: a natureza ambivalente do gênero romanesco, o intercâmbio entre os vários gêneros artísticos e a conseqüente anulação de limites que facilita tal procedimento.

Renato Tapajós destaca-se, a exemplo de tantos outros, como um escritor comprometido com a História, postura que explica a forma peculiar do seu desempenho na representação literária.

## ABSTRACT

This paper aims to research and incorporate technical characteristics of *cinematographic montage* to the novel - "Em Câmara Lenta" by Renato Tapajós.

The use of stylistic traits adapted from film esthetics in this particular work helps to emphasize the main theme: a reflexion upon the years between 1964 and 1973 and, particularly, a discussion of the "urban guerrilla", a theme which was significant during those years.

Regarding these elements - style and theme - so interrelated in the text, my research work is basically structured in two parts: first to organize the theoretical as well as the historical data needed to understand movie making and literature as art forms appropriate for the exchange of basic figures of style. Secondly, it demonstrates thematic cinematographic characteristics that the novel carries.

Given the experimental nature used in its arrangement "Em Câmara Lenta" takes its place as a novel organized through cinematographic techniques, reaffirming in this way a generic proposition of this research paper: the ambivalent nature of the novel, as well as exchanges among the various artistic genres and the breaking down of any boundary to permit such exchange.

Renato Tapajós like many others, is a writer who is deeply committed not only to history but also to art, especially literature.

"Outra vez te revejo  
Mas, ai, a mim não me revejo!  
Partiu-se o espelho mágico em  
                  que me revia idêntico,  
E em cada fragmento fatídico vejo  
                  só um bocado de mim -  
Um bocado de ti e de mim..."

FERNANDO PESSOA

## SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO .....	1
<b>PARTE I: CINEMA DE LER / LITERATURA DE VER .....</b>	<b>6</b>
1. LITERATURA E CINEMA: INTERCÂMBIO DE RECURSOS .....	7
2. A QUESTÃO DA MONTAGEM .....	17
Um Recurso Estético Maleável .....	17
Um Recurso Literário .....	
<b>PARTE II: JOGO DE ARMAR <i>em câmara lenta</i> .....</b>	<b>30</b>
1. APRESENTAÇÃO DA OBRA .....	31
O Autor e o Romance .....	31
O Inusitado da Forma .....	36
2. ANÁLISE DOS PROCESSOS DE MONTAGEM .....	44
Estética do Fragmentário .....	44
Presente Virtual: A Narrativa de Ver .....	59
Vista Múltipla .....	69
A Construção das Personagens no Texto .....	77
Reiterar .....	85
A Força do Detalhe .....	90
Câmara Lenta: Movimento e Significação .....	95
Auto-Reflexividade: Desmistificar o Texto .....	103
<b>À GUISA DE CONCLUSÃO: O COMPROMISSO DE RENATO TAPAJÓS ....</b>	<b>114</b>

## ANEXOS

ANEXO 1: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO DO PENSAMENTO RE-

VOLUCIONÁRIO NO CINEMA .....	123
ANEXO 2: ENTRANDO NA HISTÓRIA .....	133
ANEXO 3: ENTREVISTA COM RENATO TAPAJÓS .....	156
ANEXO 4: CANDIDO, Antonio. "PARECER" .....	179
BIBLIOGRAFIA .....	183

## INTRODUÇÃO

O intercâmbio entre os gêneros artísticos permite, na contemporaneidade, estabelecer a relação *cinema/literatura* pela constatação do uso de elementos *técnicos e temáticos* comuns a ambos. Dada a natureza de sua montagem, o romance Em Câmara Lenta possibilita a confirmação dessa idéia, uma vez que se revela um texto inovador e dúplice, isto é, dotado de características literárias e cinematográficas.

O cinema é a arte que mais se aproxima da literatura. Como toda expressão artística se realiza através da estilização, o que se vê, muitas vezes, é um processo literário servir ao cinema, ou, vice-versa, este fornecer ingredientes técnicos à concepção de obras literárias.

"Literatura e Cinema constituem um complexo de fenômenos coerentes, obtidos pelo fundo e pela forma. Ambos produzem emoção estética, e ambos desafiam nossa capacidade receptiva. Se na literatura a imagem se projeta em nossa mente através da leitura e das dimensões que cada um é capaz de atingir, no cinema - cujo princípio de composição se liga, de um modo ou de outro, ao fenômeno literário - essa mesma imagem é projetada direta e visivelmente aos nossos olhos, com movimento, som, em processos de vi-

bração ótica e vibração auditiva."<sup>1</sup>

A importância da literatura para o cinema é reconhecida facilmente pelos críticos cinematográficos. Inúmeros são os escritores que têm exercido influência considerável no estilo de grandes cineastas.<sup>2</sup> Igualmente significativo é o número de obras literárias adaptadas ao cinema.

No Brasil, o sucesso da adaptação de obras literárias ao cinema - como *Vidas Secas*, *A' Hora e Vez de Augusto Matraga*, *Menino de Engenho*, *Dona Flor*, *Macunaíma*, *Inocência* e o recente *Memórias de Cárcere* - são apenas alguns exemplos da *interação cinema e literatura*, oferecendo ao público obras que demonstram a capacidade de recriação dos novos cineastas.

Entretanto, não é objetivo deste trabalho averiguar o modo como o cinema tem aproveitado obras literárias, nem as implicações acarretadas por este aproveitamento. É flagrante, neste sentido, a influência que a literatura tem desempenhado sobre o cinema: explorar essa temática seria cair na repetição daquilo que já existe sobejamente tratado nos textos críticos específicos.

É certo que a obra literária lucra nessa transação na medida em que sua divulgação amplia-se consideravelmente. É certo que o cinema igualmente tira proveito, uma vez que investe em textos cujo valor e popularidade já estão, de certa forma, definidos. Porém, é certo também que, muitas vezes, esse intercâmbio

---

<sup>1</sup>"A Literatura e seus aspectos culturais em presença do cinema brasileiro". Simpósio de Literatura e Cinema, João Pessoa, maio de 1977. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Macunaíma: da Literatura ao Cinema. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978.

<sup>2</sup>Segundo a opinião de Leandro Tocantins, a literatura vem desempenhar um papel de suma importância no desenvolvimento estético da chamada "Sétima Arte": Charles Dickens exerceu muita influência em Griffith. Dickens ainda influenciaria Eisenstein, pois a técnica da narrativa do romancista inglês abriu caminhos para o cineasta russo descobrir importantes princípios que incorporou à *técnica de montagem*.

não funciona na forma desejada.

No caso da adaptação de obras literárias ao cinema, vai ocorrer um esforço no sentido de ajustar os procedimentos cinematográficos às indicações da narrativa, a fim de conseguir efeitos - os mais aproximados possíveis do texto escolhido. O resultado da operação é um aproveitamento e uma transformação da linguagem literária de modo a agir como técnica cinematográfica.

O trabalho em questão visa à abordagem de um fato similar, porém inverso: sua finalidade não é discutir a adaptação de um texto literário ao cinema, mas a *incorporação de técnicas cinematográficas à literatura*.

Em Câmara Lenta impõe-se como um romance concebido a partir das técnicas do cinema: e é isto que inverte a perspectiva de abordagem do assunto. Tal fato levará a resultados mais inesperados, uma vez que a influência do cinema sobre a literatura, além de oferecer novos espaços no âmbito literário, explora um assunto menos discutido, que se dispersa nos textos, nos autores, nos estilos de época, sem ter conseguido agrupar obras em torno da presença dessa influência. O que se tem é um ou outro aspecto denunciando, numa ou noutra obra, a interferência de outros sistemas artísticos como, no caso, o cinema. É através dessa influência que a literatura vai se renovar formalmente.

O tratamento do problema da relação *cinema/literatura*, muda de perspectiva diante de Em Câmara Lenta: tem-se à mão uma obra literária que, incorporando os recursos técnicos da narrativa cinematográfica, procura ajustá-los ao seu desempenho artístico. É então provável que o romance adquira características que se tornaram comuns e peculiares ao cinema.

Conclui-se daí que a *questão da montagem* deverá merecer atenção especial: é neste ponto que se buscarão as explicações

para as características cinematográficas que o romance assume. É exatamente a partir da montagem ou melhor, de sua configuração formal, que o romance Em Câmara Lenta fornece argumentos, os quais defendem a idéia de que se trata de texto concebido através dos ingredientes do cinema adaptados à ficção literária.

A montagem, segundo Pudovkin é o fundamento da arte cinematográfica. É, pois, um atributo essencial do cinema: ela consiste em reunir e organizar uma série de fragmentos (planos, sons, cores) de forma a adquirirem valor artístico. A montagem é, na sua essência, um método para mostrar pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto, enfim, para mostrar *multiplicidade*.

Com base nesses princípios observam-se as semelhanças quanto à combinação dos fragmentos de Em Câmara Lenta: uma vez que a idéia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a narrativa de Renato Tapajós - construída à base de fragmentos que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram através de *repetições* e *ampliações* - participa intimamente da sintaxe analógica do cinema.

A fragmentação, ou melhor, as novas combinações das seqüências narrativas de um texto literário são características inerentes a um grande número de romances contemporâneos. Todavia, embora oportunamente se possam estabelecer relações com outras narrativas literárias dotadas dessas mesmas características, a proposta desta pesquisa pretende limitar-se ao romance Em Câmara Lenta.

Diante da evidência das contribuições teóricas de *Brecht* e *Eisenstein* na reformulação estética da arte contemporânea em geral, pretende-se abordar - ainda que de forma breve - a influência de suas idéias na revolução estética do Cinema Novo e no Romance em questão. É na montagem que a teoria brechtiana

melhor atingirá seus *efeitos de distanciamento*, visto ser pensada como um recurso estético dinamizador e gerador de significados. Eisenstein, por sua vez, ao definir a montagem como *conflito*, ressalta a necessidade de dirigir o espectador a um *jogo de idéias*, isto é, a um processo mental, com a finalidade de arrancá-lo da "atitude cotidiana". Neste sentido, o apelo às teorias eisensteinianas torna-se válido, na medida em que o artista russo não restringe a montagem ao cinema, mas aplica-a a outras artes como a pintura, o teatro e a própria literatura.<sup>3</sup>

Com base nestas considerações poder-se-á mostrar que o romance Em Câmara Lenta envolve, na sua montagem, marcas da influência desses artistas (RE)criadores, visto ser constituído com base na junção de elementos descontínuos. O intuito é dirigir o leitor ao nível de significação que, por sua vez, o habilita a perceber o lado ideológico, contido, não nos componentes, mas no seu *confronto*.

Assim, por intermédio de uma comparação entre os dois gêneros, *cinema e literatura*, feita com base no tópico "*montagem*", objetiva-se alcançar a proposta mais genérica desta pesquisa: o intercâmbio entre os gêneros artísticos, a ausência de limites que facilita tal procedimento, o espírito unificador entre os vários setores culturais de que fala Anatol Rosenfeld.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> EISENSTEIN, Sêrguei M. "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma". In: GRÜNNEWALD, José Lino (org). A idéia do cinema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. p.107 et passim.

<sup>4</sup> ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: Texto/Contexto. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.

PARTE I:

CINEMA DE LER / LITERATURA DE VER

## 1. LITERATURA E CINEMA: INTERCÂMBIO DE RECURSOS

Se o romance é, de todos os gêneros literários, aquele sobre o qual o cinema pode agir mais diretamente é porque existe, entre os dois, um triplo parentesco: psicológico, sociológico e principalmente estético. Ambos são narrativas.<sup>1</sup>

A maior parte das convenções da escrita do romance e os procedimentos técnicos de uso tradicional no cinema, explicam-se pela necessidade de salvaguardar a continuidade, ameaçada a cada momento pela riqueza dos materiais incorporados em uma narrativa, e que a evolução/alteração da arte tende a tornar cada vez mais complexa. O romance não está mais centralizado em um indivíduo: o escritor recorre à diversidade de *planos*, à variação de *ângulos*, enfim, a inúmeros artifícios técnicos que lhe permitam atingir a complexidade desejada em meio a uma narrativa contínua.<sup>2</sup>

Tais artifícios tomados do cinema, são técnicas que podem ser comparadas a similares literários: o *corte* (*congelamento de cenas*) a multiplicidade de *ângulos* (*multiple view*), a  *fusão* ou *associação* ("Fade-out") os *retardamentos* (*câmara lenta*)

---

<sup>1</sup>MAGNY, Claude-Edmonde. L'age du Roman Americain. Paris, Seuil, 1948. p. 12.

<sup>2</sup>PLANO. imagem obtida por um só acionamento da câmara. Desse modo, o plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, *à extensão de filme compreendida entre dois cortes*.

Quanto à *profundidade* do plano, o termo passa a designar a *posição* particular da câmara (distância e ângulo) em relação ao objeto. Essa profundidade pode variar: desde o *plano de conjunto* (filmado a considerável distância) até o *grande plano* ou "*close up*" (filmado com a câmara muito próxima do assunto). O plano é a unidade básica da composição da narrativa cinematográfica.

ÂNGULO: posição da câmara em relação ao objeto filmado. Conforme a posição da câmara, um objeto ou pessoa filmados podem ser vistos e impressionar de maneira diversa.

A mudança de plano, isto é, o *corte* de um *plano médio* para um *grande plano*, por exemplo, modifica instantaneamente a posição do observador. (Cf. REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Civilização Brasileira, Embrafilme, 1978. p.413. "Glossário".

ta), apressamentos, primeiros planos ("close-ups"), flash-backs, superposições e muitas outras modalidades, são recursos que mostram com freqüência uma marcada similaridade com a literatura, com o fim de refletir a realidade tão fiel quanto possa e transportá-la através de formas próprias.<sup>3</sup>

A adoção de técnicas *extramediais*,<sup>4</sup> tem como objetivo, naturalmente, abalar o leitor menos sensível no sentido de perceber mais conscientemente a ilusão e o convencional que se encontram sob todas as formas de arte, para lançá-lo fora das reações-padrão e transformar um processo de recreação passiva num de ativa recreação.<sup>5</sup>

Para Adorno, a arte de hoje não permite mais o leitor passivo: a verdade é traduzida por meio de choques - rompendo a tranqüilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida. Como acontece nas obras de Proust ou Kafka, - o narrador ataca um elemento fundamental na sua relação com o leitor: a *distância estética*.<sup>6</sup>

Graças a montagem, a arte fílmico/literária, rompe com a narrativa clássica linear tradicional e, utilizando a subversão sintático-temporal, impõe uma mudança no modo de cortar e montar um texto/um filme, na criação de um novo ritmo e de um tempo.

Algumas das novidades introduzidas na técnica romanesca aparecem como empréstimos que o romance tomou ao cinema. O resultado disso é que um arsenal novo e de meios muito eficazes

<sup>3</sup>MENDILOW, A.A. O tempo e o romance. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972. p.60.

<sup>4</sup>TÉCNICAS EXTRAMEDIAIS: cruzamento de diversas linguagens; exploração de diferentes materiais (cinema, pintura, palavra, música, etc.).

<sup>5</sup>MENDILOW, A.A. O tempo e o romance. Porto Alegre, Editora Globo, 1972. p.60.

<sup>6</sup>ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1980. p.272 (Os Pensadores).

foi colocado à disposição dos escritores, como se observa, por exemplo, com a extensão ao romance do princípio de *mudança de plano*, - cuja descoberta transformou radicalmente o cinema. Como o cineasta, o escritor permite-se agora colocar sua câmera onde melhor lhe parece, variar a posição dela, de maneira a nos mostrar a vida de seus personagens sob um ângulo imprevisto, de muito longe ou de muito perto, fazendo-nos ver uma cena tanto pelos olhos de um protagonista, quanto pelos de outro, sempre conservando a continuidade da narração essencial, quer seja impressa ou filmada.<sup>7</sup>

Neste sentido Epstein pensa a arte moderna e o cinema como elementos informados por uma operação de imitação: a ordem exterior se projeta nas estruturas próprias à arte. A espacialização do tempo como algo não homogêneo e não absoluto dá lugar para uma dissolução da cronologia e da linearidade "objetivas" do senso comum.<sup>8</sup>

A ênfase agora recai na interrupção do movimento, no contínuo heterogêneo, no quadro caleidoscópico de um mundo desintegrado. Acontecimentos coincidentes e simultâneos podem ser mostrados sucessivamente e acontecimentos temporalmente distintos podem ser vistos simultaneamente - por revelação dupla e alternância. No romance, a descontinuidade do enredo e do desenvolvimento cênico, a súbita associação de pensamentos, a relatividade e a inconsistência dos padrões de tempo, equivalem aos cortes, às dissoluções de imagens e às interpelações do filme.

O modo pelo qual o espaço e o tempo se diluem, pelo qual o passado e presente se interligam, tudo isso corresponde exatamente à fusão de espaço e tempo na qual o filme se desenrola. A fragmentação torna-se, então, uma decorrência inevitável no

---

<sup>7</sup>MAGNY, Claude-Edmonde. L'age Du Roman Américain. Paris, Seuil, 1948.p.49.

<sup>8</sup>Cf. XAVIER, Ismail. Sétima arte: culto moderno. Op. cit., p.88.

modo de construir o texto e passa a figurar como marca inerente à maioria das obras de arte concebidas dentro desse parâmetro estético.

Essa qualidade "rapsódica" que distingue com maior nitidez o romance moderno das suas formas anteriores é também a característica responsável pelos seus efeitos cinemáticos.

Na sua organização geral, desse modo, o espaço/tempo construído pelas imagens e sons obedece a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura: a seleção e disposição de fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta.

A mudança do *ponto de vista* dentro de uma mesma cena - procedimento considerado chave na gênese da arte cinematográfica e importante ruptura frente ao espaço teatral - pode ser aproximada a procedimentos frequentemente usados pelo escritor ao compor literariamente uma cena qualquer. O fluxo de consciência no romance, por exemplo, assemelha-se à câmera dita subjetiva, quando esta assume o ponto de vista de uma das personagens que observa os acontecimentos de sua posição, ou melhor, com seus olhos. Ou, num esquema invertido, a personagem pode estar, num plano, observando atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ela vê, do modo como ela vê. Isso, no romance, assemelha-se às mudanças do narrador que vê os fatos através de enfoques múltiplos assumindo toda a capacidade de intromissão. Em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese dos seus elementos componentes. Em ambos, afirma-se a presença da *seleção* do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados cri-

térios.<sup>9</sup>

Vê-se que o cinema, bem como o romance, são formas de arte exatamente adaptadas à consciência moderna e suas necessidades. Ambos especulam sobre as mesmas motivações.

Quanto ao cinema brasileiro, ele é, hoje, expressão de uma coletividade. Apresenta formas que não resultam apenas de uma procura deliberada, mas que são frutos de um trabalho coletivo dos cineastas que expressam parte da sociedade brasileira. A literatura contemporânea, do mesmo modo, busca aprimorar-se a fim de refletir as estruturas da sociedade que focaliza. Isto leva a perceber os objetivos comuns às artes e à *anulação de fronteiras* no que se refere a objetivos e temas, alargando-se para uma *anulação dos monopólios de recursos técnicos*.

É assim que muitas obras de arte, no cinema e na literatura, aproximam-se entre si, em razão de suas características comuns. Pode-se observar uma dupla inversão: se de um lado, o romance moderno, ao abandonar as estruturas da narrativa reta tradicional, procura renovar-se introduzindo clima e ação cinematográficos, o cinema narrativo cada vez mais se prende a esse tipo de literatura. Com isso é abandonado o caminho habitual de cada um, ou seja: na literatura, a *palavra* e a *sintaxe*, no cinema, o *enquadramento* e a *montagem*.<sup>10</sup>

Na opinião de Herbert Read, aqueles que negam a possibilidade de qualquer conexão entre o *roteiro cinematográfico* e a *literatura*, possuem uma concepção errônea, principalmente no que se refere à literatura: dão a impressão de encará-la,

"como algo de formalista e acadêmico, algo des-

<sup>9</sup> XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p.24.

<sup>10</sup> ROCHA, Glauber. "Filme experimental: um tempo fora do tempo". Ângulos, Salvador, Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, nº 13, jul/1958. Apud GERBER, Raquel. "Glauber Rocha e a Experiência Inacabada do Cinema Novo". In: GOMES, Paulo Emílio Salles et alii. Glauber Rocha. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p.29.

tituído de qualquer mērito, superenfadante, composto de gramática correta e de frases ciceronianas de alta sonoridade."<sup>11</sup>

A definição do filme ideal, do filme artístico é, para o crítico, o mesmo que a definição da boa literatura - de Homero e Shakespeare, até Joyce e Henry Miller. E para que se realize dentro desses moldes, o cinema - como qualquer outra obra de arte - depende da capacidade artística do homem, de sua imaginação criadora, uma vez que,

"não existe nada de novo sob o sol e tudo o que os grandes artistas podem fazer é descobrir novos elos para os elementos existentes."<sup>12</sup>

O filme "*literário*" - o filme como uma obra de Arte, nivelando-se à grande literatura - seria, então, aquele que se realiza quando os *poetas* entram nos estúdios.<sup>13</sup> Tanto é verdade que, para a confecção de seus roteiros, vários cineastas, recusando conceber sozinhos as suas obras, procuram colaboradores de peso que tenham seu universo próprio. Insistem na preferência por escritores que lhe pareçam dotados de qualidades dramáticas, que possuam o sentido de espetáculo.<sup>14</sup>

Para Alain Resnais, um romance, o teatro, um quadro, ou mesmo algumas composições musicais são sempre espetáculos. No espetáculo, existe a idéia do movimento dramático da ação e da própria explicação. O importante é produzir impactos. Daí, a grande admiração por Brecht, confirmada por vários escritores e cineastas da contemporaneidade.<sup>15</sup> Sua teoria, propondo um jogo de perguntas e respostas, torna a arte uma discussão dia-

<sup>11</sup>READ, Herbert. "A Poesia e o Filme". In: GRÜNNEWALD, José Lino (org). A idéia do cinema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. p.46.

<sup>12</sup>Ibid., p.41.

<sup>13</sup>Ibid., p.45.

<sup>14</sup>O colaborador de Alain Resnais em vários filmes como, por exemplo, L'année Dernière a Marienbad, é o escritor Alain Robbe Grillet.

<sup>15</sup>XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p.141 et passim.

lética. Se o roteirista, portanto, possui este sentido dramático, terá a possibilidade de produzir imagens cinematográficas originais. Escritor e roteirista estariam ambos no mesmo plano literário.

Observa-se então, como afirma Christian Metz, que a arte das *palavras* e a arte das *imagens* são vizinhas no andar da *conotação*.<sup>16</sup> Cinema e literatura são, pois, sistemas artísticos fortemente relacionados, a despeito de algumas diferenças de efeitos plásticos. A primeira se objetiva no plano da *língua*, da *palavra*. O segundo, na *imagem*. Enquanto a literatura necessita de um código - a língua - o cinema alcança o mesmo resultado sem nenhum código do tipo lingüístico verbal, uma vez que a *imagem* já *expressa*: ela não é, como a palavra, um signo convencional, codificado; ela é suficientemente o que ela mostra, isto é: *significante e significado*. Todavia, ambos buscam no plano da *conotação*, a solução para a trivialidade de seus efeitos. O filme começa então,

"de chofre, onde se situam as *retóricas* e as *poéticas*."<sup>17</sup>

Assim, na literatura - as figuras, os traços de fluxo de consciência, o arranjo e combinação das palavras e frases, correspondem ao enquadramento, movimentos de câmera, efeitos de luz, ou melhor, *montagem* - no cinema.

Ambos os níveis artísticos são regidos pela instância da *conotação*: o escritor, expressa a sua visão de mundo, selecionando e combinando palavras, num determinado estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com as imagens. E o estilo deste define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema, conferindo a unidade aos planos separados e

<sup>16</sup>METZ, Christian. A significação do cinema. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo, Perspectiva, 1972. pp.94 e 99.

<sup>17</sup>Ibid., p.99.

agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: *emocionalmente*, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na montagem.

Este é o motivo pelo qual o cinema invade o campo literário, rompendo fronteiras entre os setores artísticos, uma vez que o predomínio do visual caracteriza grande parte da nova narrativa. Isto se deve a um fato fundamental: a relação entre escritores e o cinema.<sup>18</sup>

Os principais criadores da literatura norte-americana de ficção - Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck e outros - realizaram sua obra nos anos em que a teoria da linguagem cinematográfica se consolidou e aplicaram em seus livros, deliberadamente, procedimentos de narração objetiva deduzidos da narração cinematográfica.<sup>19</sup> Cabe acrescentar ainda que renomados autores latino-americanos - Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Jorge L. Borges, entre outros - formaram-se, por assim dizer, imersos na estética do cinema, sobre o qual refletiram ao mesmo tempo como *público*, como *críticos* e como *criadores*.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup>SAER, Juan José. "A Literatura e as Novas Linguagens". In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org). América Latina em sua literatura. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1979. p.316.

<sup>19</sup>Ibid., p.316.

<sup>20</sup>Jorge Luiz Borges, em colaboração com Adolfo Bioy Cesares, escreveu dois roteiros cinematográficos - Los Orilleros e El Paraíso de los Creyentes - cujo prólogo (1ª edição) interessa sobremaneira, pelo fato de que esses autores expressam um pensamento preciso sobre o cinema, isto é, desenvolvem uma teoria cinematográfica. É preciso lembrar, de outro lado, que Borges foi crítico de cinema na revista "Sur" e que seus trabalhos preferem ocupar-se da discussão de problemas específicos da expressão cinematográfica. Esses elementos, tipicamente cinematográficos que o autor discute são, por conseguinte, a chave formal de uma das obras narrativas mais interessantes de Borges: História Universal de la Infamia.

Cortázar, por outro lado, intervém no processo de elaboração de obras cinematográficas, como autor de narrações que serviram de base para a realização de filmes. O conto Las Babas del Diablo, base de um filme de Antonioni, procura recuperar a realidade registrada por uma câmara fotográfica; sua forma é a de uma série de imagens imóveis, justapostas, a partir das quais, se descobre gradativamente o sentido pelos processos da ampliação. (Cf. SAER, Juan José. "A Literatura e as Novas Linguagens". In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org). Op. cit., p.311 et passim).

É aqui - como escritor e cineasta - que se insere Renato Tapajós. Seu livro Em Câmara Lenta ilustra a discussão em torno dessa relação entre cinema e literatura. Em entrevista anexa, o autor confirma a contribuição expressiva da linguagem cinematográfica, citando as obras de Cortázar e Jorge Semprum como exemplos. O contato desses romancistas com o cinema e com os meios de que este se vale para apreender a realidade, originou neles a reflexão no plano da linguagem e induziu-os a aplicar os resultados de suas reflexões.

A utilização dos códigos cinematográficos constitui, desse modo, uma arma eficaz na realização e DES/realização do texto literário. É essa pluralidade de ingredientes técnicos que se verifica na narrativa fílmica e literária da contemporaneidade: os gêneros são contestados e contaminados por outros gêneros através de um processo de alquimia artística. Os cineastas e escritores utilizam-se de diferentes materiais, invadindo o território de outras artes, rumo à descontinuidade da narrativa.

Com essas estratégias de comunicação, a narrativa moderna introduz uma série de índices que chamam a atenção do espectador ou leitor para o texto enquanto objeto, procurando criar consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para o público.

Segundo Metz, os textos são construídos sobre a destruição de seus próprios códigos.<sup>21</sup> E o que faz o antiilusionismo é precisamente tornar visível este processo, ao trazer à consciência do espectador ou leitor, a multiplicidade de códigos que operam em determinada prática significante ou em determinado discurso artístico. Daí a ambigüidade da obra de arte, que se tor-

---

<sup>21</sup> Apud STAM, Robert. O espetáculo interrompido. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p.29.

na um tema privilegiado de discussão, e passa, não somente a elemento caracterizador do objeto artístico, mas, a elemento definidor da própria realidade.<sup>22</sup>

A arte moderna - assumindo essa ambigüidade e trabalhando em favor dela, com tendência ao não-acabamento - convida o espectador ou leitor a participar da própria construção de sua obra.

Esse romper de barreiras que separam as artes talvez seja a indicação de um desejo de conseguir uma expressão mais compreensiva de valores universais.

---

<sup>22</sup>Declaração de Umberto Eco. Apud XAVIER, Ismail. In: O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. p.79.

## 2. A QUESTÃO DA MONTAGEM

### UM RECURSO ESTÉTICO MALEÁVEL

Como já se observou, é a organização estrutural do romance Em Câmara Lenta que impõe a adoção de conhecimentos sobre cinema - especificamente sobre montagem cinematográfica - espécie de matriz de onde se retiram as técnicas adaptadas à obra escolhida. Para melhor objetividade da exposição, faz-se necessário explicar o que vem a ser *montagem cinematográfica* e como se pode adaptar tal conceito à literatura. Só assim, torna-se compreensível o fato de se considerar todos os componentes narrativos da obra como submissos ao "*crivo*" da montagem antes de se tornarem dados literários em função de um texto apresentado como todo pronto.

Montagem cinematográfica é, em princípio, um trabalho artístico realizado posteriormente à filmagem. Da posse do material filmado, o artista encarregado da montagem, seleciona, corta, combina, agrupa as cenas filmadas de acordo com determinados princípios estéticos e ideológicos previamente determinados, os quais são fixados para fazer o filme pronto significar e realizar-se como obra de arte. São esses princípios estéticos e ideológicos os responsáveis pela natureza dos recursos de montagem escolhidos e, conseqüentemente, os que determinam a feição final do filme.

Todavia, é impossível falar-se em montagem sem mencionar nomes de cineastas e críticos que teorizaram e inovaram sobre o assunto.

"A montagem é a força criadora da realidade fílmica", sus-

tenta Podovkin.<sup>1</sup> Ela é o *fundamento da arte cinematográfica*: só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem.

Para Eisenstein - um dos grandes mestres do cinema - a montagem caracteriza-se pela "*colisão*", pelo "*conflito*": "Conflito dentro da composição."<sup>2</sup>

Inúmeros outros críticos, igualmente, concordam na importância da montagem para a autenticidade do filme:

"Em toda arte deve existir em primeiro lugar, o *material* e, em seguida, um método de organizá-lo, método esse que deve ser especialmente adaptado a cada arte."<sup>3</sup>

A *montagem* consiste, portanto, em reunir e organizar uma série de fragmentos (planos, sons, cores) de forma a combinarem-se numa síntese significativa, num *todo artístico*. É na manipulação de seus ilimitados recursos técnicos que a montagem nos faz saltar de uma visão para outra, unindo tempos, ritmos, espaços, coisas, sentimentos. É ainda através desse recurso - mediante variações de ritmo, seleção de planos e constante transferência de ênfase - que as associações emocionais se tornam mais evidentes.

Vê-se, pois, que a montagem é o mais importante dos meios de expressão do cinema. De acordo com Eisenstein, a montagem assume verdadeira função criadora, pois é através dela que se cria o *movimento*, o *ritmo* e as *idéias*.

Diante desses aspectos pode-se distinguir três tipos de montagem: a *montagem narrativa* (montagem linear, invertida, pa-

<sup>1</sup>Definição de PUDOVKIN. Apud REISZ, Karel. In: REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Civilização Brasileira, Embrasil, 1978. p.3.

<sup>2</sup>EISENSTEIN, Sêrguei M. "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma". In: GRÜNNEWALD, José Lino (org). A idéia do cinema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. pp.107-109.

<sup>3</sup>Citação de Kuleshov. Apud REISZ, Karel. In: REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. Op. cit., p.21.

ralela ou alternada), a *montagem rítmica* (aspecto métrico e destaque dos componentes plásticos), e a *montagem ideológica* (montagem / expressão, criadora do simbolismo, através do confronto de imagens).<sup>4</sup>

Um dos primeiros cineastas a preocupar-se com o princípio da montagem, foi Edwin S. Porter. Implantando métodos revolucionários, ele demonstra que cada plano, registrando uma parte incompleta da ação, é uma unidade em si, e que os filmes se fazem com essas unidades.

Os métodos da simples continuidade da ação desse cinegrafista, foram mais tarde transformados por Griffith que, introduzindo *planos de conjunto*, insere os *primeiros planos*, para efeitos dramáticos.<sup>5</sup> O cineasta descobre ainda outros recursos como os *retrospectos*, a *montagem alternada*, e mesmo as *fusões*, impressionando e influenciando com essas inovações os jovens diretores russos, principalmente Pudovkin e Eisenstein.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> JUNKES, Lauro. A narrativa cinematográfica. Florianópolis, S.C.P. 1979. p.61.

<sup>5</sup> PLANO GERAL OU DE CONJUNTO: plano filmado a uma considerável distância do assunto. Um plano geral de uma figura humana é aquela em que a altura do corpo inteiro é menor que a da tela.  
PRIMEIRO PLANO (CLOSE-UP): plano filmado com a câmera muito próxima do assunto. Em relação ao corpo humano, ele mostra somente o rosto. É também chamado de *grande plano* ou *close-up*. Constitui uma das contribuições mais específicas do cinema. Corresponde a uma invasão no campo da consciência e cria uma tensão mental ou psicológica considerável, porque permite ler os dramas íntimos, o surgimento das idéias e das reações no interior das personagens.

Para Eisenstein, o *primeiro plano* deve ser avaliado não somente como um detalhe indicativo, mas um elemento capaz de despertar no espectador a consciência e o sentimento do todo.

<sup>6</sup> RETROSPECTO: em inglês "*flash-back*". É a introdução no tempo presente de uma ação passada. Utilizada para lembrar o espectador de um evento anterior ou para indicar as reminiscências de um personagem.

MONTAGEM ALTERNADA: Montagem que utiliza a técnica de entremear os planos de duas ou mais cenas, de sorte que o espectador veja alternadamente fragmentos de cada cena.

FUSÃO: dissolvência gradual do fim de um plano para o início de outro, produzida pela superposição de um *escurecimento* (*fade-out*) sobre um clareamento (*fade-in*) de igual comprimento. Significa também *intemporalidade*: mudanças por associação, entre passado e presente. Muito usado na técnica do fluxo de consciência. (Cf. REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Op. cit., p.413. "Glossário".

Para Pudovkin, a narrativa cinematográfica só pode manter ininterrupto seu efeito, se cada plano transmitir um dado novo e específico. Ele afirma ainda que o modo mais eficaz de apresentar uma cena é ligar uma série de *detalhes da ação*, ressaltando, deste modo, a situação dramática.

Por outro lado, Eisenstein descreve os métodos daquilo que ele mesmo chamou de *montagem intelectual* - que consiste em dirigir o espectador a todo um *jogo de idéias*, isto é, a um processo mental. O teórico russo parte da concepção de que duas partes (de película) unidas, combinam-se, infalivelmente, numa representação nova, nascida dessa justaposição, como uma *nova qualidade*. Isso o remete a outra generalização: a justaposição assemelha-se ao *produto* e não à *soma* dos fragmentos, porque o resultado da justaposição difere sempre *qualitativamente* de cada um de seus componentes tomados em separado.<sup>7</sup>

Assim, concebendo o princípio de que a dramaticidade potencial da situação é apresentada sob a forma de *choque de idéias*, o cineasta interessa-se principalmente pelas *conclusões* e *abstrações* que podem ser extraídas dos acontecimentos.

Se de um lado, portanto, alguns cinegrafistas<sup>8</sup> assumem a técnica aristotélica, numa construção "tijolo a tijolo", para Eisenstein a perspectiva correta é produzir choques - um plano conflitando com o outro - para arrancar o espectador da "atitude cotidiana". Na opinião do cineasta, cada corte deve criar um *conflito* entre dois planos unidos, suscitando uma *impressão nova* na mente do espectador: este fato implica num terceiro significado, paralelo à metáfora literária.<sup>9</sup> O contraste da composição

---

<sup>7</sup> Cf. EISENSTEIN, Sêrguei M. In: Reflexões de um cineasta, Rio de Janeiro, Zahar, 1969. p.74.

<sup>8</sup> Kuleshov e Pudovkin. Cf. "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. In: GRÜNNEWALD, José Lino (org). A idéia do cinema. Op. cit., p.97.

<sup>9</sup> EISENSTEIN, Sêrguei M. "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma". In: GRÜNNEWALD, José Lino (org). A idéia do cinema. Op. cit., pp.106-7.

das imagens, cria, segundo os métodos de Eisenstein, o "efeito de súbita explosão - como o de uma bomba ou granada."<sup>10</sup>

Essa colisão, resultante do efeito de *estranhamento* (choque) entre os planos, equivale à quebra da linearidade narrativa que, fragmentada, passa a enriquecer-se significativamente. A montagem assim entendida, no sentido de *justaposição de imagens*, obtida pelo rompimento da seqüência linear, permite ao artista fazer do seu trabalho um "*ato de criação*."<sup>11</sup>

Para que se tenha idéia da singular contribuição dos primeiros cineastas russos, é necessário conhecer o objetivo desses jovens diretores revolucionários: utilizar o veículo cinematográfico como *meio de instruir* as massas sobre a História e a teoria do seu movimento político.<sup>12</sup>

Essas tendências - baseadas no *realismo crítico* e que implicam um cinema capaz de produzir relações *dialéticas* graças ao processo de montagem - marcariam o cinema posterior a 1960, inspirado, não nas propostas da decupagem clássica,<sup>13</sup> mas no estilo de Eisenstein.<sup>14</sup>

Em geral, tais propostas combinam-se com a tentativa de romper os mecanismos de identificação, estabelecendo-se certos procedimentos cujo objetivo é produzir o *distanciamento crítico* do espectador.

Conclui-se, finalmente, que é graças às técnicas de mon-

<sup>10</sup>Citação de S. Eisenstein. Apud REISZ, Karel. In: REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Op. cit., p.31.

<sup>11</sup>EISENSTEIN, Sérguei M. Apud REISZ, Karel. In: REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. Op. cit., p.30.

<sup>12</sup>REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Op. cit., p.17.

<sup>13</sup>DECUPAGEM: processo de decomposição do filme em planos.

DECUPAGEM CLÁSSICA: tipo de *montagem* apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação. A *linearidade* é mantida: não há quebra da seqüência narrativa.

<sup>14</sup>XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p.52.

tagem dos grandes cineastas inovadores, que a cinematografia deixou de ser um simples meio de gravar acontecimentos reais para transformar-se num veículo estético de alta sensibilidade. Através das possibilidades de montagem é que o cinema adquire sua qualidade metafórica. O cineasta, pela montagem, escolhe e combina, compara e contrasta, une espaços distantes ao detalhe aproximado, e consegue o equivalente ao tropo literário. Cria então realidades novas, não presentes diretamente na imagem, mas sugeridas pelo seu confronto.

É o que se observa no Em Câmara Lenta: a narrativa é baseada nos confrontos, na expressividade pelo uso de imagens sugestivas e pelas implicações ideológicas contidas no texto.

#### UM RECURSO LITERÁRIO

As informações revisadas até o momento ajudam a compreensão porque a técnica da *montagem cinematográfica* torna-se um recurso amplamente *maleável*, apto a veicular idéias, teorias, propósitos artísticos revolucionários.

O princípio teórico de Eisenstein de que a *montagem* "*nasce da colisão de duas tomadas independentes*", passa a ser aplicado, pelo próprio cineasta, a outras modalidades de arte além do cinema tais como a poesia, o romance, a pintura, o teatro. Em tal formulação podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da Estética Moderna: "*o fragmento*, unidade material de que se vale a composição, e a *produção de significados*, chamados pelo teórico russo de "*terceiro termo*", circunstância que aproxima o processo da *montagem* ao processo *metafórico*".<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>EISENSTEIN, Sêrguei M. Apud CARONE NETO, Modesto. In: Metáfora e montagem. São Paulo, Perspectiva, 1974. pp.103-4.

A montagem, assim estabelecida, poderá emprestar seus atributos à renovação da literatura, no caso específico, à invenção de Em Câmara Lenta.

No sentido cinematográfico, convém lembrar, "montagem" refere-se a uma classe de artifícios usados para mostrar uma interligação ou associação de idéias. É, na sua essência, um método para mostrar pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto - em suma, para mostrar multiplicidade. As técnicas secundárias são métodos para conseguir o efeito da montagem: artifícios tais como o *corte/congelamento de cenas*; o processo *câmara lenta ("slow-up")*; a inserção de *primeiros planos ("close-up")*; a dissolução de imagens ou  *fusão ("fade-out")*; as superposições, os *"flash-backs"* e, enfim, o processo de *vista múltipla ("multiple view")*, todos esses são recursos incorporados pela literatura para transformar códigos comuns no intuito de transcender ou modificar barreiras de tempo e espaços arbitrários e convencionais.

Neste sentido, a montagem, em literatura, vai se constituir no emprego de recursos ou figuras como a *elipse*, pela suspensão de conteúdos mentais; a *metonímia/sinédoque*, pela inserção de *detalhes/fragmentos*; a *metáfora*, através de *repetições* e *ampliações*; e ainda, pela diversidade de enfoques ou *pontos de vista*; pela  *fusão* ou *associação*, próprios do fluxo de consciência; pelos *flash-backs*, enfim, pela simultaneidade de tempo, espaço e ação, resultante da complexidade da narrativa moderna.

A base dessas considerações, pode-se estabelecer a possível equivalência entre as técnicas do cinema e os recursos literários de Em Câmara Lenta.

Assim, como narrativa marcada pela fragmentação, Em Câmara Lenta realiza, por exemplo, o *corte cinematográfico*, explorando ostensivamente os recursos da *elipse*, figura literária

responsável pela ruptura sintática e a suspensão do conteúdo mental. Usada como recurso condensador de expressão, a *elipse* é uma figura importante pelo seu desempenho nos tipos de enunciado que se caracterizam pelo suspense ou *congelamento de cenas*.

A posição técnica do narrador (favorecendo a diversidade de pontos de vista sobre os fatos apresentados), é outro aspecto que permite a equivalência entre as técnicas do cinema e similares literários: a exploração desse recurso, permitindo a diversidade de enfoques, pode emprestar ao romance os efeitos do processo conhecido por *vista múltipla*, próprio do cinema, isto é, a multiplicidade de ângulos - possível graças à mobilização da câmera. Reconstruindo os fatos através de múltiplas perspectivas, o narrador de Em Câmara Lenta cobre, simultaneamente, vários planos, adquirindo toda a capacidade de intromissão.

A preocupação com o *detalhe*, a pulverização da narrativa em inúmeros *fragmentos* - instaurados através de figuras literárias, como a *metonímia* e a *sinédoque* - é outro aspecto onde se pode observar a afinidade entre o romance Em Câmara Lenta e as correntes renovadoras da *montagem cinematográfica*; o *pormenor sinedóquico* (pars pro toto) explorado no texto, pode ser considerado inerente ao recurso do "*close-up*", surtindo os mesmos efeitos que o *primeiro plano* oferece no cinema. Certos detalhes (fragmentos de memória), sempre repetidos, vão aos poucos preenchendo as porosidades do texto, deixando marcas que envolvem o leitor e abrem uma expectativa.

A troca de perspectiva narrativa (associação), operada pelo fluxo de consciência, é também outro artifício que pode assemelhar-se ao que, no cinema, se conhece pelo truque do "*fade-out*" (fusão, dissolução de imagens) além de se tornar um dos recursos técnicos responsáveis pela fragmentação do todo.

O retrospecto ao passado, recuperando informações guardadas na memória do narrador, é o recurso que permite criar, no romance, o que o cinema convencionou como *flash-back*: na ficção do fluxo de consciência, a própria qualidade da consciência exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro imaginário. Neste sentido, Em Câmara Lenta revela o passado como presente na consciência imediata das personagens e, tal como no cinema, mantém o leitor num presente virtual.

A *superposição* - artifício específico da montagem no cinema - também se realiza no Em Câmara Lenta, através da simultaneidade de histórias, (intercaladas, alternadas ou paralelas), bem como de tempo e espaço.

Cabe ainda ressaltar a equivalência entre o processo cinematográfico "*câmara lenta*" e os recursos literários da *repetição* e *ampliação* - instrumentos retóricos que, à maneira de Eisenstein, transformam a situação em conceito.

A técnica da *repetição* é similar ao movimento da câmera no cinema: a mobilidade desta dinamiza a narrativa, possibilitando a formação de planos, de angulações e enquadramentos diferentes. A grande *metáfora* do romance é apreendida, desse modo, nos detalhes significativos distribuídos no texto, cuja carga semântica - através dos recursos literários de *repetição* e *ampliação* - vai sendo reduplicada e ampliada, assemelhando-se ao recurso "*câmara lenta*", próprio do cinema. Os *detalhes*, assim, adquirem força de imagem simbólica: a carga semântica vai, aos poucos, configurando a significação e a unidade profunda que envolvem a trama narrativa.

O quadro a seguir, mostra, com mais objetividade, a similaridade que se pode determinar entre os artifícios estéticos de Em Câmara Lenta e os recursos da montagem cinematográfica:

**MONTAGEM:** método para mostrar pontos de vistas compostos ou diversos sobre um mesmo assunto, isto é: para mostrar MULTIPLICIDADE.

**TÉCNICAS SECUNDÁRIAS:** métodos para se obter o EFEITO da MONTAGEM.

RECURSOS CINEMATOGRAFICOS	SIMILARES LITERÁRIOS
<p><b>CORTE/CONGELAMENTO DE CENAS</b> (Suspense)</p>	<p><b>ELIPSE</b> (subentendimento) RUPTURA da seqüência narrativa.</p>
<p><b>ÂNGULO</b> (posição da CÂMERA)</p>	<p><b>PONTO DE VISUALIZAÇÃO</b> (posição técnica do narrador)</p>
<p><b>VISTA MÚLTIPLA ("MULTIPLE VIEW")</b> (variedade de ÂNGULOS; convergência de imagens plurais)</p>	<p><b>MULTIPLICIDADE DE ENFOQUES</b> (vários PONTOS DE VISTA)</p>
<p><b>VISTA PARA TRÁS; ("FLASH-BACK")</b> (recordação)</p>	<p><b>VOLTA AO PASSADO ("FLASH-BACK")</b> (presente virtual)</p>
<p><b>FUSÃO ("FADE-OUT")</b> (cortina, dissolvência em negro)</p>	<p><b>TROCA DE PERSPECTIVA</b> (traços de FLUXO de CONSCIÊNCIA, associação)</p>
<p><b>SUPERPOSIÇÃO</b> (sucessão e sobreposição de imagens)</p>	<p><b>SIMULTANEIDADE</b> (estórias intercaladas, alternadas e paralelas)</p>
<p><b>PRIMEIRO PLANO ("CLOSE-UP")</b> (vista de perto)</p>	<p><b>DETALHE; FRAGMENTO</b> <b>METONÍMIA/SINÉDOQUE</b> (parte pelo todo)</p>
<p><b>CAMARA LENTA ("SLOW-UP")</b></p>	<p><b>REPETIÇÃO E AMPLIAÇÃO DOS SIGNIFICADOS</b> <b>METAFORA</b></p>

O que se pôde demonstrar da relação entre cinema e literatura, induz à aceitação da montagem como um recurso eficaz à realização de produtos artísticos quer fílmicos, quer literários.

A afirmação de Maiakowsky - "sem forma revolucionária não há arte revolucionária"<sup>16</sup> - adotada por Eisenstein no seu projeto cinematográfico, não é monopólio de uma única forma de arte: a literatura se reformula continuamente em função da necessidade de adaptar-se às exigências dos tempos. Nada há, pode-se dizer, que impeça um escritor na busca da realização de uma obra de arte que reflita a realidade. Daí, a utilização estética de todos os recursos artesanais e temáticos que possam garantir os atributos que a história está a exigir da literatura.

Em Câmara Lenta deixa de ser unicamente um *romance de ler*, para ser, igualmente, um *romance de ver*. A utilização dos elementos próprios do cinema desencadeia uma narrativa que pode ser chamada de visual, porque se produz de forma similar a um texto fílmico, construído a partir de peças desconexas.

Em Câmara Lenta é um "*jogo de armar*", e como tal, depende da instância visual para que o jogo se torne possível: oferece seqüências narradas literariamente, que se mantêm continuamente diante do leitor, acrescentando a ilusão de cenas filmadas "*em-câmara-lenta*". Ao emitir *palavras* que são *imagens*, obriga o leitor a "*olhar*" as idéias e fatos narrados e a envolver-se nas informações concretas, na medida em que a aparição direta da imagem determina uma espécie de presente virtual tal qual o cinema realiza.

A especificidade da obra de Renato Tapajós, é mérito, pois,

---

<sup>16</sup>Princípio de Maiakowsky. Apud XAVIER, Ismail. In: O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p.108.

da invenção criativa do escritor, que busca o intercâmbio entre o *fazer literário* e o *fazer cinematográfico*, ao realçar o valor significativo da montagem em sua narrativa. Mérito também, por utilizar um ingrediente artesanal cujas potencialidades se aperfeiçoaram por intermédio de um setor artístico (cinema) a que quase sempre serve com exclusividade.

Dispondo da *montagem*, Em Câmara Lenta se constrói como se constrói um filme: rompendo a linearidade tal qual o cinema a rompe, confronta componentes plásticos e rítmicos, idéias e finalidades ideológicas. A *montagem*, atividade levada a efeito após o filme concluído, é o trabalho artesanal que confere ao filme os seus caracteres finais em termos de *plasticidade* e *mobilidade*.

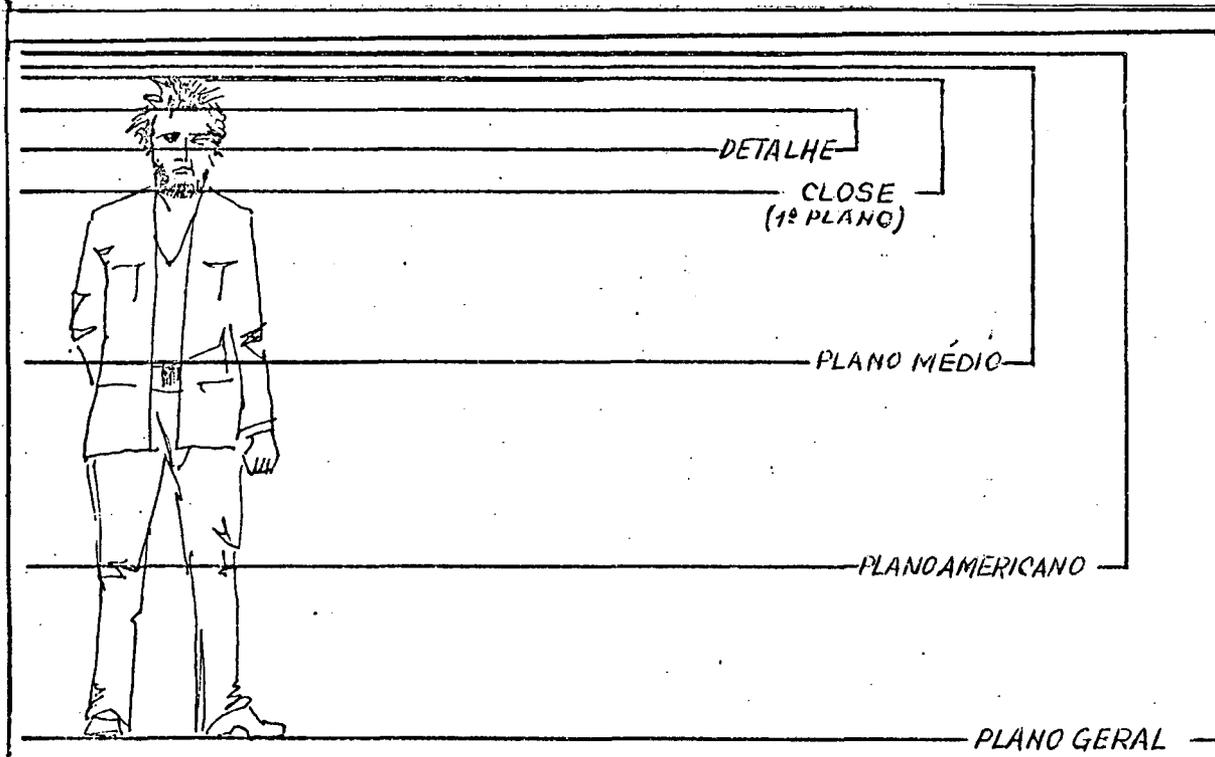
É esse recurso, transformado numa *técnica literária* de *narração*, que faz com que o romance Em Câmara Lenta se ofereça como um texto capaz de emitir imagens por meio de palavras. É a *montagem* que obriga o leitor a pensar em *cortes*, em *seqüências*, em *seleção de fatos (planos)*, em *fusões*, em *movimento cênico*, na *superposição de tempo/espço*, bem como na *posição técnica do narrador*; faz pensar ainda no *congelamento de cenas*, e principalmente, na *filmagem em-câmara-lenta*. Faz pensar, enfim, num *jogo de armar*.

É por todas essas razões que se torna fundamental investigar as dimensões criativas do recurso da montagem no texto de Renato Tapajós.

## SINTAXE CINEMATOGRAFICA:

**PLANO:** imagem obtida por um só acionamento do motor da câmara. Quanto à PROFUNDIDADE de PLANO, o termo passa a designar a POSIÇÃO particular da câmara (distância e ângulo) em relação ao objeto.

## DIMENSÃO dos PLANOS:



## P.G. - PLANO GERAL ou de CONJUNTO:

Plano filmado a uma considerável distância, situando a ação global. Em relação à figura humana, a altura do corpo inteiro é menor que a da tela.

## P.A. - PLANO AMERICANO:

Corta a figura à altura do joelho.

## P.M. - PLANO MÉDIO:

Plano de um corpo da cintura para cima, onde a maior parte do fundo é eliminada.

## P.P. - PRIMEIRO PLANO ("CLOSE-UP"):

Plano filmado com a câmara muito próxima do assunto, aproximando o objeto ou pessoa. Em relação ao corpo humano, ele mostra somente o ROSTO.

Constitui uma das contribuições mais específicas do cinema. Corresponde a uma invasão no campo da consciência e cria uma tensão mental ou psicológica considerável, porque permite ler os dramas íntimos, o surgimento das idéias e das reações no interior das personagens.

Para EISENSTEIN, O PRIMEIRO PLANO deve ser avaliado não somente como um detalhe indicativo, mas um elemento capaz de despertar no espectador a consciência e o sentimento do TODO.

## P.P.P. - PRIMEIRÍSSIMO PLANO ("BIG-CLOSE-UP")

Plano filmado com a câmara mais próxima do assunto do que seria necessário para um "CLOSE-UP". Em relação ao corpo humano, plano que mostra apenas PARTE do rosto ou CORPO.

É também chamado de PORMENOR ou PLANO de DETALHE. Cria um maior interesse visual à cena.

PARTE II:

JOGO DE ARMAR *em câmara lenta*

## 1. APRESENTAÇÃO DA OBRA

### O AUTOR E O ROMANCE

Paraense de Nascimento e profissionalmente estabelecido em São Paulo, Renato Tapajós confessa ter sido preso por duas vezes: pela sua vivência no contexto político da revolução, e como intelectual, na ocasião do lançamento de seu livro.

Sendo assim, Em Câmara Lenta, ao denunciar aspectos da História que, devido à censura e repressão ainda não existem como discurso oficial e, ao mesmo tempo, contestando o sistema vigente, afirma-se como um romance de verificação e denúncia da realidade. De certa forma ele é, como afirma o próprio autor,

"um balanço e uma auto-crítica, um esboço em torno do desmantelamento das organizações de esquerda e da reação dos militantes a respeito desse fato."<sup>1</sup>

Possuindo muito de autobiográfico, o romance de Tapajós oferece-se ao público como um texto que, mesmo tendo algo a ver com a sua vida individual,

"presta sua contribuição ao exercício de compreender uma realidade que diz respeito a todos, pois trata das guerrilhas de extrema-esquerda que afetaram a política nacional."<sup>2</sup>

Sobre a natureza temática estruturadora do romance de Tapajós, portanto, é indispensável ressaltar o aproveitamento de um aspecto: a história da História, isto é, a incorporação dos acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973 e, mais particularmente a questão da *guerrilha urbana* surgida nesse período. É importante, pois, situar Em Câmara Lenta em seu con-

<sup>1</sup>TAPAJÓS, Renato. "O Autor por ele mesmo". In: Em Câmara Lenta. 2.ed. São Paulo, Alfa-Ômega, 1979. p.IX.

<sup>2</sup>MACHADO, Janete Gaspar. Constantes ficcionais em romances dos anos 70. Florianópolis, UFSC, 1981. p.73.

texto histórico buscando, assim, resgatar, no processo de reelaboração ficcional, o seu compromisso com a referencialidade.

O romance se perfaz na dinâmica entre presente e passado e é dessa alternância passado/presente, sujeito/objeto (narrador/fatos lembrados), que o discurso se instaura. Desse modo, há um passado que pertence à situação da personagem e um presente que pertence à situação do narrador. Essa distância entre o *eu* que narra e o *eu* que vivencia os fatos é bastante maleável - mais aproximada ou mais remota - apresentando diferentes graus de procedimentos.

O espaço do presente é apenas o quarto de um "aparelho" (casa), onde o narrador relembra os fatos. O presente existe na medida em que a memória o estimula. O narrador, neste caso, ora é protagonista, ora testemunha; sua voz, simultaneamente, documenta um período da História Brasileira (a guerrilha e suas implicações) e, ao mesmo tempo, transmite as sensações, os fracassos e os problemas existenciais de um guerrilheiro:

"Porque a história agora vive para os outros - o gesto repetido aqui, neste quarto, é um gesto sem história, fora do tempo." (ECL, p.18)

Assim, o narrador/protagonista só narra o que tem relevância para sua própria vida. Os objetos de recuperação são, no caso, os fatos passados desta personagem, a qual pertencem ainda o passado da personagem/guerrilheira "*ela*", e a guerrilha como fato histórico. A narrativa, neste sentido, se organiza pela interferência de constantes "flash-backs" que vão esboçando para o leitor, o panorama político que domina o Brasil em 64 e a atmosfera que vem gerando esse contexto.

Como é sabido, a política popular-reformista do governo João Goulart provoca a reação do grupo oligárquico multinacional e associado (IPES/IBAD), cujos membros são voltados para a empresa privada e os interesses multinacionais. A Reforma Agrária, já instaurada no final do período Kubitschek, e estimulada

por Goulart, começa a gerar controvérsias: enquanto os grupos reformistas do governo João Goulart voltam-se para a melhoria salarial e a justa distribuição de terras, a burguesia brasileira - subordinada às multinacionais e "ligada umbilicalmente ao latifúndio", tenta rechaçar qualquer mudança na estrutura agrária e favorece a articulação de seus interesses pessoais, em detrimento da classe trabalhadora.<sup>3</sup>

O bloco multinacional e associado, estando na iminência de perder sua posição econômica privilegiada, prepara-se para "restringir as demandas populares", desenvolvendo, de acordo com a ESG (Escola Superior de Guerra), uma poderosa campanha de *contenção e desagregação* do Estado, através de "manobras táticas": o intuito é conduzir a estrutura social a um "ponto de crise", isto é, acentuar o clima de inquietação e insegurança e dar aparência de um apelo popular às Forças Armadas para uma intervenção militar, no sentido de favorecer o golpe para a queda do governo João Goulart.<sup>4</sup>

No Nordeste, os conflitos alcançam grande amplitude: a Reforma Agrária agita os camponeses e grandes proprietários organizam milícias armadas. Arcebispos alertam os eventuais beneficiários da projetada reforma. Soma-se a isso, a inflação que se acelera, exacerbando os conflitos sociais e a inquietação política. Todos os setores reacionários, reforçados pela pequena e média burguesia se preparam para as "Marchas da Família com Deus pela Liberdade". Renato Tapajós ficcionaliza esse momento político no Em Câmara Lenta:

"É claro que os boatos do golpe andavam no ar, em toda a parte, tinha até havido aquela marcha da

---

<sup>3</sup>Cf. BANDEIRA, Moniz. O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil. (1961-1964). 6.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. pp. 54-5. (Cf. Também: DREIFUSS, José Armand, p.440, ver bibliografia abaixo)

<sup>4</sup>Cf. DREIFUSS, René Armand. 1964: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe. Traduzido pelo Laboratório de Tradução da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 3.ed. Petrópolis, 1981. pp.130, 281, 455, 489 et passim.

família ou coisa assim, mas a esquerda era forte, não seria derrotada." (ECL, p.65)

Nesse contexto, é fácil perceber a literatura de Tapajós: ela permitiu a liberdade de expor uma situação política, remetendo sua ação para a História. Ao colocar detalhes das organizações de esquerda contra as forças militares, torna-se um romance apto como veículo de informação crítica. (Ver anexo: "ENTRANDO NA HISTÓRIA")

A configuração formal, por sua vez, está em perfeita adequação ao conteúdo que veicula: a temática, abrigando fatos históricos de caráter desagregador, desfigurador, mostra, na ficção, marcas estruturais homólogas, ou seja, de ficção fragmentária. A narrativa é saturada de fragmentos, que compõem as *peças de um jogo de armar*:

"O jogo de armar está aí para quem puder entendê-lo e encaixar todas as peças." (ECL, p.87)

Neste sentido, há, no romance, um aspecto polissêmico que confere caráter "poético" ao texto ficcionalmente empenhado: o narrador, por exemplo, acentua, numa primeira instância, o caráter de "*jogo de armar*" com o significado de "*peças*", para o leitor montar e obter sentido. Ao mesmo tempo, porém, dado o enfoque "*com*" do narrador (*eu*) em relação à personagem (*ele*) - o qual envolve o leitor com sua permanente indecisão quanto à validade da luta e o despreparo dos "lutadores" (militantes/guerrilheiros) -, a expressão "*jogo de armar*" pode significar também "brinquedo", joguete ou mesmo experimento quase lúdico de *dar armas nas mãos de crianças*. O narrador deixa entrever, portanto, a falta de maturidade política requerida, quando diz: "meninos", cujos "olhos refletiam a inocência dos que apenas confiam." (ECL, pp.23 e 39)

O próprio enfoque "*com*" torna-se responsável pelo desvendamento desse traço polissêmico altamente poético, já que amplia o espaço das "piruetas estilísticas" do narrador/persona-

gem, ao conduzir o leitor pelos rumos labirínticos e metafóricos do discurso.

"Em Câmara Lenta, criar literariamente é, então, reconstruir, montar um jogo, cujas peças estão espalhadas."<sup>5</sup>

O texto se torna, assim, auto-reflexivo, delatado pela evidência da própria montagem. A narrativa principal é entrecortada por narrativas secundárias, por repetição de cenas vistas de vários ângulos, registradas à maneira de uma câmara filmadora. Isso dificulta a apreensão imediata da totalidade do relato, induzindo o leitor a refletir sobre as razões que desencarriham o curso lógico do texto, sobre a própria linguagem e os significantes que ela produz. Utilizando-se da montagem como recurso estético, Renato Tapajós age implicitamente pela persuasão, exigindo a participação ativa do leitor e conduzindo-o "com" a personagem a uma "reflexão emocionada", sobre os acontecimentos da época:

"captar a tensão, o clima, as esperanças imensas, o ódio e o desespero que marcaram essa extrema tentativa política que foi a guerrilha. É, sobretudo, uma discussão em torno da condição que se colocou para os militantes, em determinado momento, entre o compromisso moral e as opções políticas que se delineavam. É claro que o romance é também uma *renúncia da violência repressiva e da tortura, porque ninguém pode escrever com um mínimo de honestidade em nosso país, nesse período, sem falar de tortura e de violência policial* - tão marcante que foi a presença da repressão na formação desse Brasil em que vivemos hoje. (...) É, principalmente, um romance a respeito da ingênua generosidade daqueles que jogaram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo."<sup>6</sup>

Desse modo, de acordo com Roland Barthes, o discurso histórico não é ideológico apenas pelas idéias que explicitamente defende, mas também pela sua própria estrutura: "é uma elaboração ideológica ou imaginária,

<sup>5</sup> MACHADO, Janete Gaspar. Op. cit., p.80.

<sup>6</sup> TAPAJÓS, Renato. "O autor por ele mesmo". In: Em câmara lenta. 2.ed. São Paulo, Alfa-Ômega, 1979. p.X.

enquanto é uma elaboração lingüística."<sup>7</sup>

A própria ausência de significado, está carregada de sentido. Daí, o desaparecimento da narração contínua e causal do discurso da História: "a narrativa linear morre porque o que importa agora não é o real mas o inteligível, isto é, as formas de entender esse real."<sup>8</sup>

Renato Tapajós confirma em entrevista anexa (p.157) que, "o que vai dar peso ou importância a um determinado evento, não é a maneira com que ele se colocou na realidade, mas é a *maneira como eu o lembro*."

#### O INUSITADO DA FORMA

Como se acabou de observar, o inusitado da configuração formal de Em Câmara Lenta resulta da intercalação de seis seqüências/narrativas que, imbricadas e desordenadas dentro do texto, cruzam-se e entrecruzam-se, constituindo um verdadeiro *jogo de armar* - metáfora que aparece muitas vezes no romance.

O nível de significação é instaurado, desse modo, através da manipulação das técnicas e componentes narrativos: estes é que vão determinar os aspectos condizentes com a história/História a que se propõe o texto.

Embora, obviamente, tais seqüências não apareçam especificadas ou tituladas, opta-se por distingui-las uma das outras, com base na natureza de seus conteúdos tematizados e nas peculiaridades artesanais que assumem. Assim, procedendo artificialmente, teríamos:

---

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. "El Discurso de la historia." In: Estructuralismo y literatura. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970. Apud LEITE, Ligia Chiappini, Moraes. O foco narrativo. São Paulo, Ática, 1985. p.83.

<sup>8</sup> Id. Ibid., p.84.

1. *Conflito do narrador/personagem ("EU").*
2. *Passado do narrador/personagem ("EU" ou "ELE").*
3. *Atividade urbana da guerrilha.*
4. *Guerrilha na Amazônia (guerrilha rural).*
5. *Passado da personagem/guerrilheira ("ELA").*
6. *Em câmara lenta.*

O procedimento de separar cada seqüência do contexto, dando-lhe nomes afins, tem como intuito facilitar a compreensão. Com esse objetivo, meramente didático, pode-se estabelecer a síntese de cada uma, relacionando-a, ao mesmo tempo, com as páginas em que se estabelece, para ter-se uma visão mais concreta do modo fragmentário como é distribuída no texto.

SEQUÊNCIA 1: *Conflito do narrador/personagem.*

Sendo a seqüência principal, é a que comanda os movimentos da ação, unindo elementos que aparecem entrecortados nas seqüências secundárias. Percorre todo o texto, em segmentos ora longos, ora extremamente curtos, às vezes, apenas uma frase solta entre outras seqüências. Abrindo o romance na página 13, reaparece, por exemplo, às páginas 17, 24, 38, 42, 47, 55, e assim por diante até o final, penetrando e interrompendo a trama do tecido narrativo.

Como é a seqüência principal, o narrador assume toda a capacidade de intromissão, falando não só na primeira pessoa, mas ligando-se à onisciência do autor, numa figura única. Sua forma narrativa visa recuperar a totalidade de um fato guardado na memória, através da recordação:

"A única possibilidade de coordenação dos movimentos da narrativa é a oferecida pelo narrador-personagem, que guarda na memória a seqüência dos fatos, e os vai apresentando numa ordem que

obedece a uma espécie de livre-associação de idéias."<sup>9</sup>

Esta é a visão que mais fielmente dá conta da realidade interna, já que não se é internamente compartimentado: tudo é simultâneo e fragmentário. São momentos do fluxo de consciência que se fundem, à maneira de retalhos, rompendo com toda e qualquer noção de perspectivismo radical.<sup>10</sup> Daí, a livre associação que, nesta seqüência, parece ditada por uma impossibilidade ideológica - a força da censura - bem como a atuação das forças repressivas que, agindo continuamente, criam um bloqueio na memória do narrador.

A impotência da luta ideológica, bem como a alienação coletiva, são desvelados através do fracasso do protagonista/narrador que confessa sentir-se esvaziado, diluído e, repete várias vezes, "no longo cansaço dessa espera por coisa nenhuma", (p.66). É nestes momentos que ele tenta desabafar a sua angústia, extravazar o ódio acumulado, numa linha ascendente de tensão, até chegar às últimas páginas do livro, quando chama ao poder repressor de "Escória, lixo da humanidade." (p.174)

A personagem confessa, então, que o gesto fora inútil. Mas que não fora em vão. Apenas não se completara.

#### SEQUÊNCIA 2: *Passado do narrador/personagem.*

Tal como as outras seqüências, esta permeia o texto, porém em segmentos e páginas mais regulares: trata das recorda-

<sup>9</sup> MACHADO, Janete Gaspar. Constantes ficcionais em romances dos anos 70. Florianópolis, Editora da UFSC, 1981. p.97.

<sup>10</sup> Em suas "Reflexões sobre o romance moderno", Anatol Rosenfeld compara as alterações sofridas pelo romance, como análogas ao fenômeno da *desrealização* na pintura que, no século XX, deixa de ser mimética, recusando-se a cumprir a missão de copiar a realidade: o retrato desaparece, anulam-se as perspectivas e a cronologia fica abalada com a fusão de presente, passado e futuro. A criação de uma simultaneidade altera radicalmente não apenas as estruturas narrativas, mas também a composição da própria frase que perde seus nexos lógicos.

ções da vida estudantil da personagem, suas inquietações e a necessidade de "fazer alguma coisa", de "ultrapassar o limite da copa das árvores":

Quem conheceu a morte sabe que o único crime é permanecer na superfície da vida." (ECL, pp.31-2)

Através de uma auto-análise, percebe-se um conjunto de ações e emoções que permitem apreender, mesmo no fragmento, o perfil do narrador/protagonista. São fatos isolados mas sequenciais, reflexões que ressurgem, à maneira de flash-backs. É sempre o passado que intervém na mente da personagem, a qual tenta reencontrar, recompor as peças do *jogo de armar*, já distantes e perdidas: sua vida de estudante de esquerda, suas perplexidades e posterior ingresso na guerrilha. Desfilam, então, acontecimentos históricos, como as greves, a invasão da Universidade de São Paulo, o comício de treze de março na Guanabara, enfim, os momentos de agitação política anteriores e posteriores à Revolução de 64. Sendo fragmentos da vida estudantil, a sequência é marcada pela esperança, pela ideologia, pela fé na revolução, pois "a única coisa que vale a pena é tentar mudar o mundo - e o único meio razoavelmente eficaz é a política. Mais. A Revolução. Como num jogo de armar: a gente tem que encontrar a peça certa." (ECL, p.96)

### SEQUÊNCIA 3: *Atividade urbana da guerrilha.*

É relatada sem preocupação sequencial: fatos soltos, que surgem à memória da personagem, à maneira de flash-backs, reunindo acontecimentos relativos à guerrilha urbana, ocorrida, mais particularmente, entre 1968 e 1973. Desenvolve-se, porém, independente da avaliação do narrador e, embora fragmentada como as outras, vai somando fatos referentes à atividade urbana dos guerrilheiros, paralelamente ao seu desmantelamento, ocasionado

pela infra-estrutura do grupo.

Estabelecendo-se na 3ª pessoa, a seqüência tem início com a vinda da personagem "ele" ao Rio de Janeiro, no firme propósito de "reorganizar o comando", "pegar os contatos", pois "confiava na organização, na sua linha e em si mesmo". Como nas outras seqüências, o leitor antevê o final da ação - o aniquilamento da força guerrilheira: "praticamente todo o comando preso, pelo menos dois mortos." (p.22)

A repressão, a tortura, bem como a alienação, são também desvelados como desmanteladores da organização:

"Alguém vivia fora da realidade, alguém vivia em outro mundo." (ECL, p.134)

O *jogo de armar*, nesta seqüência, é revelado pela disposição de seus segmentos. Daí, que atravessa o texto em paginação irregular - p.22, 26, 43, 50, 61, 66, 77, 80, 97, 105, 111 a 139 e 142 - mas agora em trechos bastante longos, em blocos inteiros. A atividade guerrilheira, sendo um gesto consciente, não se confundiu, nem se fragmentou tanto no emaranhado de recordações da personagem que narra.

#### SEQUÊNCIA 4: *Guerrilha na Amazônia.*

Centrada na tentativa de implantação da guerrilha rural, esta seqüência procura salientar a "ingenuidade", a "falta de apoio" e a "infra-estrutura" dos guerrilheiros. Representada por um grupo de apenas seis jovens "secundaristas", chefiados por um guerrilheiro venezuelano, desenvolve-se ficcionalmente na Amazônia, numa organização que se assemelha, em matéria de proporção, à guerrilha do Araguaia ocorrida no Brasil, sobretudo, entre os anos 68 e 74.

Ironizando o poder repressivo, o autor ressalta a maneira como são mobilizados o Estado Maior, o Exército, a cúpula

do SNI e até o Presidente, para combater "meia dúzia de adolescentes exaustos, sonâmbulos de uma idéia grandiosa." (p.40)

Observa-se, páginas adiante que o narrador/personagem, em suas recordações, desvela sua admiração pelo guerrilheiro venezuelano, mas desaprova a falta de preparação técnica, quando se refere à ingenuidade dos membros do grupo: "assim não dá, sem apoio nem infra-estrutura": E acentua: "É preciso uma organização sólida." (ECL, p.97)

A infra-estrutura dos guerrilheiros é veiculada através de uma seqüência que, embora conservando a linearidade, é também bastante fragmentada no contexto. Distribuída de maneira irregular, ela se estabelece, ora em fragmentos de apenas algumas linhas, como nas páginas 26 e 43; ora em trechos relativamente curtos, às páginas 16/17, 20 a 22, 23/24, 39 a 42, e 58 a 67; ou ainda em segmentos cada vez mais longos como os que se desenvolvem às páginas 73 até 77, 89 a 92, 111 a 118 e 145 a 151.

Desse modo, a fragilidade dos guerrilheiros é tematizada através de uma seqüência também frágil, bastante irregular e sem equilíbrio no contexto geral da obra.

#### SEQUÊNCIA 5: *Passado da personagem "ela".*

Como todas as outras, esta seqüência é construída à base de peças esparsas, perdidas, que precisam ser montadas no espírito do leitor, para permitir a reconstituição de uma figura feminina indispensável - a personagem/guerrilheira "ela" - peça importante no *jogo de armar*. Reconstituindo, aos poucos, seus traços físicos e contornos psicológicos, o narrador configura-a num todo harmônico, mas à princípio difuso, através de pequenos fragmentos, "flashes" soltos no contexto.

Se o mistério é importante no "jogo", a personagem "ela" representa um enigma, um mistério e, por isso, adquire força através da linguagem poética e a técnica de montagem.

Talvez esta seja a seqüência mais irregular, a mais espaçada no contexto: distribuída em apenas cinco segmentos, o primeiro aparece à página 16, num período extremamente curto, (4 linhas); reaparece às páginas 37/38, numa extensão maior (uma página), continuando à página 72, novamente num segmento de apenas cinco linhas; volta às páginas 92 e 94, e finalmente, conclui-se entre as páginas 161 a 167.

Essa distribuição fragmentada e espaçada dos segmentos, representaria, desse modo, a distância e a dissolução da personagem, tão entranhada na torrente de consciência, que é o mais íntimo do narrador. Ela é desvelada lentamente, através de contínuas repetições - fragmentos estes que voltam à memória do narrador, cujos nexos cabe ao leitor restabelecer.

#### SEQUÊNCIA 6: *Em câmara lenta.*

Esta é a que mais nitidamente vai refletir a técnica de montagem "*câmara lenta*", pois é com tal recurso que o narrador constrói a tortura sofrida pela personagem/guerrilheira e, como já se observou, peça importante na guerrilha e na vida do narrador/protagonista. Por interesse da pesquisa em questão, será analisada mais adiante.

Cabe ressaltar, então, que no romance de Tapajós, cada narrativa poderia ser considerada o que, no cinema, se chama de *plano-seqüência*. O plano-seqüência constitui um todo, possui sua unidade, tendo em si mesmo seu esboço, seu desenvolvimento e sua queda. Isso para o espectador corresponde a um número equivalente de novos pontos de partida, dados a separar, ordenar

e recompor o conjunto - tarefa esta, que no romance, deve ser realizada pelo leitor, até que o *jogo de armar* faça sentido.

Pode-se ainda dizer que, a originalidade na obra de Tapajós, estaria na opção estilística pela ruptura brutal e a interferência de códigos extramediais, como o cinema. A montagem de Em Câmara Lenta leva o leitor a apreciar o lado "*construído*" do texto. Faz o leitor aperceber-se que o próprio romance é *construção*, é *montagem*.

Deste modo, espera-se ter estabelecido um panorama geral da configuração da obra, o qual permite, no decorrer da análise, um acompanhamento mais didático.

## 2. ANÁLISE DOS PROCESSOS DE MONTAGEM

### ESTÉTICA DO FRAGMENTÁRIO

A exposição acerca das peculiaridades do romance Em Câmara Lenta, que enfatizam sua natureza ambivalente - *cinematográfica e literária* - já permite compreender com maior objetividade o fato de se poder considerar os seus componentes narrativos submissos aos efeitos da montagem, antes de se tornarem dados literários em função de um texto apresentado como todo pronto.

Com as informações sobre conceitos e modalidades da montagem também já assinaladas, pode-se partir para a demonstração de como a montagem cinematográfica funciona como princípio de criação (não privativo do cinema) adaptado ao fazer literário.

Como é sabido, mais do que por qualquer outra coisa, o texto fílmico e literário do século XX é marcado pela fissura. A desintegração dos códigos da coerência narrativa, através da utilização de recursos extramediais, tem por função produzir uma textura de descontinuidade que é uma qualidade da consciência.

Vários romances da contemporaneidade permitem constatar o emprego desses recursos: o escritor desmistifica a realidade e incita o leitor a tomar conhecimento do caos que assola a época vigente. A variabilidade e complexidade de assuntos - inseridos em textos desordenados e fragmentados - retratam uma sociedade também fragmentada, diluída em incertezas caóticas. Assim se expressa o narrador/personagem de Em Câmara Lenta:

"O mundo está *arreventado em milhares de pedações*, a casa vazia. O sorriso e as mãos, *uma expressão tranquila, e de repente.*" (ECL, p.38)

Em Quatro Olhos de Renato Pompeu, por exemplo, várias

vezes o leitor é também levado a refletir *com* o narrador/personagem:

"Fui aplaudido, mas o *caos*, a anarquia desenfreada, a *sociedade desconjuntada*, prosseguiram em seus maléficos desígnios." (p.34)

Recriando um verdadeiro universo fragmentário, descontínuo e complexo, escritores e cineastas refletem, pois, a imagem de uma época conturbada, onde é difícil ter-se uma visão íntegra do mundo.

Neste sentido, Em Câmara Lenta oferece, de imediato, a imagem de ruptura, num ataque consciente à legibilidade da narrativa. Sua leitura coloca o leitor em confronto com a inadequação e a convencionalidade dos códigos linguísticos, permitindo lacunas que dificultam a reconstrução mental do significado. E isto não significa falta de desenvolvimento dos temas, mas um desenvolvimento que o leitor deve completar mediante sua memória narrativa e também mediante seu próprio poder de criação. Os conteúdos básicos do texto, os conflitos que nele se dramatizam são, de certo modo, já conhecidos pelo leitor, mas na forma fragmentária de ordená-los está se expressando a maneira fragmentária em que, na realidade, são vividos: a desordem e a fratura são a resposta a uma rebeldia contra a ordem aparente do caos que comanda a realidade.

A montagem normal, como é sabido, impõe uma continuidade aparente a despeito de ser construída com materiais descontínuos. Renato Tapajós se propõe precisamente a realçar essa descontinuidade, tornando as passagens das narrativas abruptas e desconcertantes: o emaranhamento de várias tramas, dependentes entre si, deixam entrever uma construção propositadamente desconexa. No entanto, embora a pulverização dos capítulos habituais produza um efeito desagregador sobre uma leitura linear, não deixa de existir um fio condutor cronológico que se deve articular no espírito do leitor, preenchendo as lacunas e estabele-

cendo a clareza do sentido. É através da montagem que, num filme, os fotogramas isolados, os planos individuais e as seqüências avulsas são transformados em ficção psicologicamente persuasiva:

"A montagem costura os planos individuais, por si só relativamente insignificantes, em uma rede de implicações diegéticas."<sup>1</sup>

O novo na ficção de Renato Tapajós é, antes de mais nada, essa liberdade nos procedimentos técnicos: isto permite a articulação de significações novas, manifestando, sem dúvida, um conteúdo crítico, que tem como núcleo gerador o auto-questionamento; conseqüentemente, a fragmentação rompe um modo de contar que pretende ser linear e homogêneo.

Vários autores<sup>2</sup> aludem à absorção pelo romance das técnicas cinematográficas (montagem, cortes bruscos, simultaneidade), defendendo a subjetividade como forma de minar o que Adorno chama "mandamento épico da objetividade". Aludem ainda à impossibilidade de narrar, num mundo reificado pelo domínio da mercadoria, à reprodução em série das obras de arte em função do consumo capitalista, ao afogamento das vozes das personagens "na voz perdida e circular do narrador em busca de si mesmo e dos outros". A literatura, neste caso, perderia o centro, por analogia ao fenômeno da *desrealização* na pintura, ou a perda de perspectiva.<sup>3</sup>

Desse modo, a linguagem do cinema encontra-se presente na literatura de Tapajós: Em Câmara Lenta começa a revelar a

<sup>1</sup>STAM, Robert. O espetáculo interrompido. Tradução: José Eduardo Moretzohn. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p.170.

<sup>2</sup>Anatol Rosenfeld ("Reflexões sobre o romance moderno"); Auerbach ("Mimesis"); Walter Benjamin ("O narrador") Adorno ("A posição do narrador no romance contemporâneo") Robbe-Grillet (em vários textos); Arnold Hauser ("A era do filme"). (Cf. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. O foco narrativo. São Paulo, Ática, 1985. p.74).

<sup>3</sup>LEITE, Lígia Chiappini Moraes. O foco narrativo. São Paulo, Ática, 1985. p.71.

importância da montagem nas diferentes linguagens e organizações que se entrecruzam, se transferem e se integram em novas unidades. É uma narrativa saturada de fragmentos, não só pela intercalação de várias histórias alternadas ou paralelas, mas sobretudo, pela fragmentação da própria frase, escrita também à maneira cinematográfica. Os fragmentos adiante são suficientes para se observar as lacunas propositais que causam o corte da estrutura frásica; a economia de certos elementos e a eliminação, por exemplo, de orações subordinadas adverbiais ou substantivas, evidencia-se com certa facilidade:

"Mas sem doer tanto, porque já estão tirando o recheio dela há muito tempo, pouco a pouco, *enquanto que.*" (ECL, p.19)

"(...) lá, naquele dia, *no momento que.*" (ECL, p.25)

"(...) no momento *em que ela.*" (ECL, p.42)

"(...) porque eles acharam que estou vacilando, *desde que ela.*" (ECL, p.85)

"(...) a segurança de quem ainda pensa que há uma *possibilidade de.*" (ECL, p.82)

Há sempre um corte que impede o registro passivo do receptor, e o mantém, dessa maneira, agindo continuamente. Interrompendo e sendo interrompida, a linguagem deixa de servir de guia para as emoções do leitor, conduzindo-o ao raciocínio.

Daí, o uso da *elipse*: é uma das figuras de maior relevo na obra de Renato Tapajós. Consiste na supressão de palavras ou frases que seriam necessárias para a plenitude da construção, mas que, omitidas, tornam a narrativa mais expressiva.

Segundo Rodrigues Lapa, a língua usual, que se caracteriza pelo seu tom apressado e dinâmico, dispensa perfeitamente certos nexos lógicos.<sup>4</sup> Suprimindo as palavras, o autor de Em Câmara Lenta funde diretamente o objeto com a imagem que ele

---

<sup>4</sup>Cf. LAPA, M. Rodrigues. Estilística da língua portuguesa. 7.ed. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1973. p.215.

evoca, e omite a essência, a substância, isto é, os elementos que deverão ser articulados no espírito do leitor. O valor sentimental das coisas, o repentino de sua visão, dispensam certos elementos gramaticais ou mesmo orações. O autor simplesmente passa da linguagem lógica para a linguagem efetiva porque a noção de tempo se dá agora um tom sentimental. No primeiro fragmento, por exemplo, o autor omitiu a oração subordinada adverbial temporal, porque a ele não interessa exprimir a subordinação de tempo dentro de um quadro lógico, mas, suspendendo a seqüência, tenta criar uma atmosfera de ansiedade, num desenvolvimento crescente de emoções.

Assim, o uso expressivo de *figuras de construção* como a *elipse*, leva o leitor à visualização das imagens que se apresentam ora íntegras ora em "*close*", à maneira de "*slides*". A suspensão de elementos fornece, portanto, um contraste estilístico que chama a atenção para a textura do tecido narrativo. Afinal, pode-se dizer que Renato Tapajós fez, na literatura, o mesmo tipo de corte que alguns artistas fizeram na pintura e na música:

"Picasso despedaçou o realismo em perspectiva. Schoenberg transformou a profundidade tonal e a textura auricular uniforme em atonalidade e ruptura."<sup>5</sup>

É o que ressalta Adorno, ao refletir sobre a ficção moderna e sua tendência a assumir cada vez mais a subjetividade, como forma de rebeldia contra o realismo e contra a linguagem usada no cotidiano estandardizado da sociedade de consumo e das comunicações de massa.<sup>6</sup>

Tal como conclui Auerbach, em sua análise sobre um frag-

---

<sup>5</sup>Declaração de STAM, Robert, com referência à obra de Codard. In:     . O espetáculo interrompido. Op. cit., p.177.

<sup>6</sup>ADORNO, Theodor W. "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In:      et alii. Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1980. p.269 et passim. (Os Pensadores).

mento de Virgínia Woolf - "A Meia Marron" - a ficção moderna se estrutura desestruturando-se aparentemente, pela tentativa de expressar o processo mutável e contraditório do psiquismo humano, alterando radicalmente a maneira de conceber o tempo e espaço. E com essas alterações, o foco narrativo sai de seu centro, concorrendo para o aprofundamento subjetivo e para a ruptura da verossimilhança.<sup>7</sup> Esta, no romance de Tapajós, se reflete, não só ao nível do discurso, mas no aspecto humano, *personal*: Em Câmara Lenta é um romance que se perfaz na busca de um tempo perdido, visando resgatar o percurso de uma personagem, tal Dom Casmurro, que tenta "atar as duas pontas da vida" e verificar aonde aconteceu o erro. Permeando todo o texto, a auto-análise do narrador/protagonista, faz com que, à semelhança de Proust, ele se volte em "flash-backs" ao passado e tente desmontá-lo, para uma verificação. É na recuperação desse passado, que o narrador realiza o encontro com a personagem idealista que "via o mundo no espelho" e emprestava "uma aparência mágica às coisas" (p.30). Essa maneira alienada de ver o mundo é lastimada pelo narrador que busca, no passado, as razões do fracasso, enquanto personagem:

"Eu perdi um mundo e me abasteci de mitos: foi preciso conhecer a morte, para ser capaz de reconhecer os vivos." (ECL, p.30)

A morte é a prova maior pela qual passa a personagem, no sentido de seu amadurecimento, de seu crescimento interior; o arrependimento é, então, um dos temas do romance, o que o faz escrever em forma de auto-análise, na qual ele se revê e se julga:

"Em algum lugar, em algum momento deve ter havido um erro." (ECL, p.48)

---

<sup>7</sup>AUERBACH, Eric. "A Meia Marron". In:           . Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, 1971. p.649 et passim.

"Onde o gesto falhou?" (ECL, p.85)

Esse auto-questionamento do narrador, em consequência, vai se constituir numa análise crítica do momento histórico: as guerrilhas que ocorreram no país, após a Revolução de 64. O tempo da recordação coincide, então, com o tempo da reflexão:

"Eu passei sem ver que por trás daqueles olhos havia uma vida interior intensa, uma energia reprimida e machucada, uma imensa carga de emoções esperando um *gesto*. O *gesto* que não foi feito." (ECL, p.31)

"Apenas hoje eu sei que os gestos devem ser feitos. (...) Quem conheceu a morte sabe que o único crime é permanecer na superfície da vida." (ECL, p.31)

A repetição, a reiteração incessante das mesmas palavras, o uso de antíteses e paradoxos, dão a medida da angústia da personagem no ir e vir ao passado:

"Mas seria uma resposta. Se *ela*." (ECL, p.56)

"(...) o amor só pôde se transformar nesta fria pedra de ódio, nesse olhar seco, nessa garganta seca, onde a única coisa que poderia mudar *seria se ela*." (ECL, p.161)

Isto causa o corte no texto, que reproduz o indivíduo esfacelado num mundo fragmentário e, por isso mesmo, aonde se perde e se busca o sentido. Implica pois, a sondagem interna da mente, que acaba originando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos, que se experimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência, próprios do romance do século XX que opta por expor o caos, temática e formalmente, na própria ficção. Conforme Anatol Rosenfeld, isso acaba explicando tanto a diluição da *história*, quanto da *personagem* e do *narrador*.<sup>8</sup>

Daí, as contradições e paradoxos, disseminados no texto:

"Um tempo quase *congelado* pelo *mormaço*, sons distantes..." (ECL, p.28)

---

<sup>8</sup> Apud LEITE, Lígia Chiappini Moraes. O foco narrativo. Op. cit., p.78.

"Por isso, há ainda, uma certeza: o gesto precisava ser feito. *Mas* será que o gesto feito foi o gesto certo?" (ECL, p.48)

Daí, também, o emprego ostensivo da conjugação adversativa, que tem uma força de oposição e um transporte passional superior a outras partículas: de acordo com Rodrigues Lapa, este morfema, além da grande capacidade expressiva, traduz os jogos complicados do espírito, os contrastes difíceis de analisar, porque repousam nas profundidades do subconsciente:

"Eu sei que o gesto estilhaçou-se, não se completou, ficou a meio caminho. *Mas* não pode ser apagado tornando-se inexistente..." (ECL, p. 48)

"(...) essa espécie de calma morta onde tudo aparece com uma clareza impossível e que só pode terminar no fogo, no espelho estilhaçado, no gesto reprimido vindo à tona, *mas* até lá." (ECL, p.157)

A ruptura pois, se dá no plano literário bem como no plano pessoal. É a crise que estilhaça o romance contemporâneo, aproximando-o do jornal, como "mosaico que não consegue apanhar o todo, expressão dos impasses da narrativa e do escritor no mundo moderno". Como observa Davi Arrigucci Jr., a ficção mais recente está voltada "para a representação mimética da realidade histórica que temos vivido e nos foi, em grande parte, ocultada. Participa, pois, dessa luta contra o esquecimento, que é um dos modos de nos mantermos vivos. Trata-se de recompor um rosto contra o horror à memória e assim penetrar no sentido do que se escoou. Este é seu desafio literário, histórico, político."<sup>9</sup>

De acordo com Lígia Chiappini Leite, a fragmentação do romance, neste caso, tem a ver com a "dificuldade de construir uma visão do mundo coerente." Conseqüentemente, "a narrativa se

---

<sup>9</sup> Apud LEITE, Lígia Chiappini Moraes. "Recompor um Rosto", Discurso nº 12. In: ZÍLIO, Carlos et alii. Artes plásticas e literatura (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira), São Paulo, Brasiliense, 1982. p.169.

fragmenta em múltiplos centros." É necessário encontrar novos caminhos, para expressar essa realidade "tornada opaca". Como afirma ainda a autora, chega-se a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo: "Nem a religião nem a ciência conseguem mais apaziguar a nossa insegurança e a nossa desconfiança."<sup>10</sup>

É essa desesperança que impõe a forma narrativa de Em Câmara Lenta - "mosaico composto de fragmentos" - aonde o narrador tenta refletir o seu mundo fragmentado, dividido e caótico. O emaranhamento de várias tramas abrindo novas correntes significantes, a acumulação de diferentes códigos de expressão como os recursos do cinema, e a violenta ruptura da continuidade narrativa, fazem com que os diversos segmentos (partes) deslizem, inexplicados, com o sentido suspenso: estes ficam de reserva na memória do leitor e só se esclarecerão mais tarde, retrospectivamente.

A narração, portanto, se organiza, visivelmente, a partir da confluência de um conjunto de procedimentos novos, manejados com habilidade e que, mesmo enquanto estrutura formal, servem ao maior esclarecimento do nível semântico da história e da História.

"O romancista precisa sobrepor uma *forma* ao seu tema *disforme*."<sup>11</sup>

Neste sentido, Tapajós propõe um romance aberto, feito de fragmentos que, em sua simultaneidade, darão uma imagem autêntica dessa realidade.

A *estética do fragmentário*, desse modo, assenta-se nos mecanismos da montagem que se relaciona com os cortes e com as leis da fluência narrativa.

---

<sup>10</sup> LEITE, Lígia Chiappini Moraes. O foco narrativo. São Paulo, Ática, 1985. p.71.

<sup>11</sup> HUNPHREY, Robert. O fluxo de consciência. Tradução Gert Meyer. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976. p.79.

Fazer um *corte fluente* (suave) significa reunir dois planos de modo que a transição de um para outro não provoque um salto perceptível e não destrua a ilusão de se estar assistindo a uma ação contínua.

André Bazin resumiu o ideal convencional do cinema como: "Contar uma história numa linguagem transparente, clara e perfeita. Uma técnica que não chama atenção para si mesma." <sup>12</sup>

Enquanto a montagem das narrativas convencionais procura,

"acolchoar e reconfortar o espectador, suavizando as contradições e camuflando os *cortes*", <sup>13</sup>

a narrativa moderna procura evidenciar essas mesmas contradições e chamar a atenção para esses mesmos cortes. É o que se dá com o romance de Renato Tapajós. De acordo com o cineasta e teórico Karel Reisz,

"Hoje em dia, a fluência está nos olhos do espectador. O que controle a fluência do filme é o ritmo, a composição, a seleção e duração de planos, não a sucessão de cortes fluentes que era o objetivo dos filmes sonoros, escravizados à sua trilha sonora sincrônica e geograficamente realista." <sup>14</sup>

O rompimento do fluxo narrativo adquire formas que chamam a atenção sobre a própria construção do texto. A história é narrada com tal fragmentação que força o leitor a reconstruir mentalmente o espaço ficcional. No trecho abaixo, por exemplo, o autor suprime o predicado, causando uma elipse verbal:

"Os elementos acumulados pelo tempo se arrebetaram, explodiram em *mil fragmentos*, no momento em que ela." (ECL, p.42)

Neste fragmento evita-se o emprego do verbo *morrer*, que completaria o sentido da frase. A omissão do predicado, natu-

<sup>12</sup> STAM, Robert. O espetáculo interrompido. Tradução José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p.55.

<sup>13</sup> Ibid., p.171.

<sup>14</sup> REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p.287.

ralmente, simboliza o bloqueio do narrador que não quer admitir a morte da companheira.

Usada como recurso condensador de expressão, a *elipse*, neste caso, é uma figura importante pelo seu desempenho nos tipos de enunciado que se caracterizam pelo suspense. Semelhantes construções frásicas exemplificam a incorporação da técnica cinematográfica do corte. Desta forma, observa-se a maneira pela qual a estrutura lingüística absorve os recursos do cinema.

A justificativa psicológica fundamental da montagem, como método de representação do mundo físico que nos rodeia, reside no fato de que ela reproduz um *processo mental*, isto é, exatamente a *maneira* pela qual se vêem normalmente os objetos.<sup>15</sup> A mente está por assim dizer, continuamente "*cortando*" de uma imagem para outra, e portanto, aceita a representação cinematográfica da realidade, obtida por meio de mudanças bruscas de visão, como uma representação correta de nossa experiência. A mudança de plano, isto é, o corte de um *plano médio* para um *grande plano* ("*close-up*") modifica instantaneamente a *posição* do observador, justificando o processo mecânico do corte.<sup>16</sup>

"Cortes bruscos e perceptíveis tendem a desviar a atenção do espectador para a técnica e, portanto, a destruir a sua ilusão de estar assistindo a uma ação contínua."<sup>17</sup>

Isto mantém o público pensando e reagindo continuamente, e impede que a apresentação se transforme num registro passivo, conforme prevê Brecht.

Em Câmara Lenta é, antes de tudo, uma coleção de fragmentos: fragmentos de memória, fragmentos de conjetura, imagens

<sup>15</sup>REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. Op. cit., p.221.

<sup>16</sup>*Plano médio*: em relação à figura humana, plano de uma pessoa vista aproximadamente da cintura para cima.  
*Grande plano* ("*close-up*"): plano filmado com a câmera muito próxima do assunto; em relação à figura humana, plano que mostra somente o rosto ou parte dele - mãos, olhos, etc.

<sup>17</sup>REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. Op. cit., p.40.

lembradas e imaginadas. Por isso, hã passagens que mudam abruptamente: isso leva o leitor a manter certa distância, para que ele possa julgar com imparcialidade o conteúdo veiculado. Tapa-jõs, ao invés de oferecer uma narrativa linear e contínua, coloca-o diante de uma proliferação de histórias que ocorrem simultaneamente e parecem se multiplicar por fissão: enquanto algumas são congeladas, outras desenvolvem-se com relativa rapidez. Como no cinema, determinadas cenas ou episódios são repetidos de ângulos diferentes, para que não se tenha uma única consciência da história global:

"A arma inútil, o mimeógrafo parado. Alguma coisa de profundamente errado nessa casa vazia, nesse vazio, no longo cansaço dessa espera por coisa nenhuma." (ECL, p.66)

"Alguma coisa de profundamente errado nesse vazio, no longo cansaço dessa espera por coisa nenhuma." (ECL, p.72)

"O quarto, esse outro quarto: sobre a mesa ainda está o mimeógrafo mudo, parado, impotente, porque não tem nada para dizer." (ECL, p.55)

"O mimeógrafo parado, a casa vazia." (ECL, p.56)

"(...) e tudo o que restou foi o corpo vazio, um mimeógrafo parado, a arma inútil." (ECL, p.56)

Além da diversidade de ângulos, esses exemplos mostram como a elipse de alguns verbos de estado traduzem a imobilização da personagem, fragmentada, agora, numa voz sem rosto, esvaziada e impotente diante da inutilidade da luta.

O compasso alternado das histórias sucessivas, em função do estado mental tenso do narrador, exprime-se no modo com que se concretiza a própria fissura da narrativa: os cortes sucessivos, são representados, desse modo, por visíveis rupturas sintáticas. Novos exemplos podem ilustrar melhor a suspensão do conteúdo mental:

"(...) eu também morri, lá, naquele dia, *no momento em que.*" (ECL, p.25)

"Eles nos pegaram nas ruas, encontraram o rastro de cada um e a *tortura fez muitas falarem.*

*Traidores. Esses não merecem nomes. Esse quarto fechado, pilhas de papel em branco, que vão continuar em branco porque.*" (ECL, p.55)

Nota-se que a frase, bloqueada no momento em que seu sentido lógico se completaria, remete à sintaxe tornando-a participante ativa no processo de estabelecer o evidente parentesco entre linguagem literária e montagem cinematográfica. Os exemplos acima, desse modo, mostram que a elipse da oração subordinada adverbial temporal (primeiro exemplo), e da subordinada adverbial causal (segundo exemplo), vai transformar o significado dos fragmentos montados, em signos denunciadores da ansiedade produzida, neste caso, pela fragmentação individual e social imposta por um regime político aniquilador de identidades e ideais.

"Agora, nada mais. Nem esperança nem sonho. Trancado aqui, fechado como numa prisão: haverá diferença real entre isso e os que estão presos? (...) Os golpes foram sendo absorvidos, mortes e quedas, *pedaço por pedaço* de um corpo *devorado por metódicas piranhas.*" (ECL, p.55)

Sabe-se que o ritmo no cinema, nasce do tempo, como também dos movimentos da *câmera*, do *corte* e da  *fusão*:<sup>18</sup> assim, no texto de Tapajós, o salto estabelecido pelo corte de uma passagem e sua substituição brusca por outra, é um momento em que pode ser posta em evidência a semelhança entre a representação do mundo visível feita pelo cineasta e pela linguagem literária, através da montagem. Da justaposição dessas narrativas é que surge a *tensão*, a expectativa do leitor em conhecer o desfecho, em ver realizado ou não o projeto da personagem. Nos trechos adiante, por exemplo, a supressão da palavra "*morte*" e do predicado "*morreu*", permite localizar na estrutura sintática o foco dessa tensão:

"O que fizeram com ela? O tempo bate nos ouvidos,

---

<sup>18</sup> GERBER, Raquel. O mito da civilização atlântica. Rio de Janeiro, Vozes, 1982. p.129.

passa gota a gota, o mundo está arrebetado em milhares de pedaços, a casa vazia. O sorriso e as mãos, uma expressão tranqüila, e de repente." (ECL, p.38)

"O gesto incompleto, estilhaçado, no momento em que ela." (ECL, p.38)

A *tensão* é o mais forte convite à participação, à identificação do sujeito/receptor com os acontecimentos. E a forma específica da tensão é o *suspense*, que consiste em cortar, em suspender o desenvolvimento da ação num ponto culminante, em deixar passageiramente sem solução uma situação, para fomentar a curiosidade e ansiedade do leitor que se questiona continuamente. É o que se verifica nos exemplos abaixo, pela ruptura sintática de supostas orações subordinadas:

"(...) esperar enquanto o fogo queima lentamente as entranhas, carboniza a razão e não vê mais nada além da forma que é preciso conservar, porque." (ECL, p.141)

"Mas seria uma resposta. *Se ela.*" (ECL, p.56)

Observa-se que não ocorre o *suspense* convencional: no texto de Renato Tapajós o *suspense* é mais o resultado do *truque formal do corte* que, ao nível do discurso, se efetiva principalmente através da manipulação da construção sintática e do rompimento da seqüência das narrativas que se entrelaçam. O leitor é retirado do embalo da fluência pela ruptura sintática de supostas orações subordinadas. No segundo exemplo, nota-se perfeitamente a elipse do predicado da subordinada adverbial condicional, (*se ela não tivesse morrido*). Isto gera a tensão da narrativa, mas, bem entendido, *tensão assegurada principalmente pelo recurso formal*, baseada sempre na agressão. O leitor permanece na expectativa de como vai encontrar o fio da meada que dá o sentido ao emaranhado das seqüências e segmentos que irrompem diante dos seus olhos.

O *suspense*, portanto, não está somente na história contada, no tema, posto que desde o início do romance já se sabe

que o *gesto é falho*, "é inútil", não se completa. Basta voltar à página 15 do romance:

"O tempo acabou e todos os gestos serão inúteis, mas serão feitos porque precisam ser feitos."  
(ECL, p.15)

O suspense está, sobretudo, na montagem. Esta tensão é semelhante à sensação lúdica do jogo: o leitor é um jogador. Precisa decifrar a forma a fim de tomar parte do jogo - "o *jogo de armar*" - para depois, reconstituir a narrativa e obter o sentido. É nisto que está também a tensão, o suspense. Renato Tapajós, em anexo, confirma a necessidade de um elemento de tensão:

"Eu acredito (...) que, mesmo num livro em que a gente trabalha com fragmentação do tempo, da cronologia, dos personagens, como é o próprio "Câmara Lenta", ele precisa ter um *elemento de tensão* que segura o leitor. Um elemento que, se você fosse escrever um romance policial, seria exatamente a questão... e que no "Câmara Lenta" é exatamente aquela pergunta que atravessa o livro todo: "o que fizeram com ela"? Isso é proposital."  
(Cf. Anexos, p.174)

Cabe ainda ressaltar que não é somente ao nível do discurso que se dá a fissura do texto: o fragmentário se insere igualmente a nível do significado. Neste caso, a idéia de "imagem partida", de "espelho estilhaçado", aparece desde o início como resultado da realidade caótica que reflete. Alguns exemplos são suficientes para percebê-la: são detalhes que adquirem função metalingüística, no sentido de conduzir o leitor ao nível de significação, isto é: impondo uma reflexão sobre a linguagem reproduzida no texto:

"A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva - como um *cutor de navalha*." (ECL, p.13)

"O surdo latejar, a *lâmina rasgando a pele*." (ECL, p.15)

"(...) o mundo está arrentado em *milhares de pedaços*, a casa vazia." (ECL, p.38)

"O *gesto* continuava *estilhaçado*, *espalhado* aos *pedaços* pelo chão da casa e é impossível reunir as *peças* para reconstituir seu sentido." (ECL, p.42)

"Então agora: tudo muito de repente, tudo de uma vez *fragmentado* e não há mais tempo para nada. O *espelho* foi de novo colocado, mas agora ele está *trincado em mil pedaços* e devolve uma *imagem partida*." (ECL, p.42)

A imagem, por si só, remete ao fragmentário como estética básica do texto, a qual, por sua vez, orienta para o recurso da *montagem* como *chave* para montar o *jogo de armar*:

"*Fragments: as peças do jogo de armar*. É uma tênue linha de ligação, um *fio* quase invisível capaz de organizar as peças - a *tensão*." (ECL, p.112)

A compreensão desta arquitetura textual passa, então, a funcionar como fio de ligação entre as peças:

"Cada momento *não existiu isolado*. Nem se *ligou linearmente* aos outros. Eu, o lógico, o cartesiano: *dilacerado*. Já vim trabalhando nessa *dilaceração* desde cedo." (ECL, p.112)

A manipulação da técnica, desse modo, impõe a fragmentação como resultado, e a montagem torna-se o caminho para reconstituir o todo sobre o qual repousa um impulso criativo prévio.

#### PRESENTE VIRTUAL: A NARRATIVA DE VER

"(...) a imaginação, quando é suficientemente vívida, transcorre sempre no tempo presente. As memórias que uma pessoa "*re-vê*", os lugares distantes, os encontros futuros, os episódios do passado que todos guardamos a cabeça, *re-arrumando*, com o passar do tempo, o modo como se desenrolam - constituem uma *espécie de filme que se projeta continuamente em nossa mente...*"

Alain Robbe-Grillet<sup>19</sup>

A indefinição espaço/temporal influencia poderosamente em toda a tendência da ficção moderna.

De acordo com Anatol Rosenfeld - se a pintura no século

---

<sup>19</sup>Declaração do autor, ao descrever os métodos do filme Marienbad. In: REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. Op. cit., p.376.

XX deixa de ser mimética, recusando-se a cumprir a missão de copiar a realidade, se o retrato desaparece, o romance também sofre alterações análogas: abala-se a cronologia, fundem-se presente/passado/futuro, o absoluto dá lugar ao relativo.<sup>20</sup> O conceito bergsoniano de tempo é submetido a uma nova interpretação: o acento agora cai sobre a simultaneidade dos conteúdos da consciência, a imanência do presente e passado, o constante fluir simultâneo de diferentes períodos de tempo, a superposição de várias tramas e, em consequência, a descontinuidade do enredo. Nessa nova concepção de tempo praticamente "todos os fios da contextura que formam a matéria da arte moderna convergem: o abandono de um enredo básico, a eliminação do herói, a renúncia à Psicologia e, sobretudo, a técnica de montagem e a fusão de formas temporais e espaciais do filme."<sup>21</sup>

Técnicas cinematográficas como o "close-up" por exemplo, não tem somente um critério espacial mas também interfere no desenvolvimento temporal. Tal recurso, que passa à literatura como figura de retórica, no caso o *detalhe/fragmento*, ou outras técnicas tais como a "câmara lenta" (analisadas mais adiante), representam, pelo processo de repetição, um *retardamento* na narrativa.

"No cinema, há um tempo novo, reconstituído. No próprio ato de registro cinematográfico, o tempo pode ser "trucado" pela *aceleração* ou pela *câmara lenta*. A técnica de montagem dilui na mesma temporalidade as ações passadas e as presentes..."<sup>22</sup>

Em resumo, o tempo perde, por um lado, a sua continuidade ininterrupta e, por outro, a direção irreversível: ele pode

---

<sup>20</sup>ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: Texto e contexto. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p.83 et passim.

<sup>21</sup>HAUSER, Arnold. "A era do filme". Trad. Dora Rocha. In: FICHER, Ernest et alii. Sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1966. p.50.

<sup>22</sup>Declaração de Paulo Emílio S. GOMES, ao refletir sobre o tempo no cinema. Apud GERBER, Raquel. In: O mito da civilização atlântica. Rio de Janeiro, Vozes, 1982. p.111.

ser levado a pausas - nos "*close-ups*"; a retrocessos - nos *flash-backs*; pode ser repetido, nas *recordações*; e pode dar saltos, nas *visões do futuro*.<sup>23</sup>

Neste sentido, a reflexão sobre a temporalidade, no romance de Renato Tapajós, está nos *cortes* e na *montagem*, permitindo, a exemplo do cinema, ultrapassar todas as limitações temporais.

Em Câmara Lenta é construído por um discurso acronológico, que é, ao mesmo tempo, uma recordação. O texto recupera o passado num *presente virtual*. A modalidade de recordação coincide com o tempo da reflexão, ou seja, ativada no texto pela visão "*com*".

Desse modo, a conexão entre presente e passado atinge uma unidade conceitual interior de momentos que estão separados no tempo cronológico. A narração, ao avançar mediante um sistema muito complexo de retrocessos, rompe a linearidade temporal: um segmento narrado até certo ponto, de repente é congelado, pela inserção de outros segmentos, e recomeça páginas adiante, para recuperar o conteúdo iniciado anteriormente; desenvolve novamente este segmento a partir do ponto abandonado; a seguir, novos retrocessos quando aparecem na memória do narrador. O resultado é uma malha de linhas que não diluem uma ação cheia de sentido a partir de um ponto de vista histórico, mas que propõem, sobretudo, uma experiência de tempo tratado como um objeto de consciência, cujas lacunas vão sendo completadas mediante a memória do leitor.

O retrocesso, a repetição e a fragmentação são formas de recuperação dessa memória, uma vez que a consciência é o lugar romanesco onde transcorre todo o intento recuperativo. O passa-

---

<sup>23</sup>HAUSER, Arnold. "A era do filme". Trad. Dora Rocha. In: FICHER, Ernest et alii. Sociologia da arte. Op. cit., p.52.

do, desse modo, é eleito segundo as inflexões do presente, num jogo de *cortes*, *interrupções*, *enxertos*: é na forma fragmentária de ordená-los que se está expressando a maneira fragmentária em que na realidade são vividos.

Dessa maneira, tal como no cinema, o tempo da ação no Em Câmara Lenta, se apresenta descontínuo: tudo é um fluir desordenado. Os tempos se confundem, ou melhor, fundem-se de tal modo que se pode sentir o passado não como distinto do presente, mas como se nele estivesse incluído, permeando-o.

Isto não quer dizer que no romance de Tapajós o tempo cronológico esteja ausente: várias seqüências trazem a marca do relógio, fornecendo referências de datas relativas às ações dos guerrilheiros, tais como assaltos ou encontros. Alguns exemplos permitem ilustrar certos dados informativos, mesmo embora mesclados, às vezes, com observações contendo dados referentes ao tempo psicológico:

"Ele consultou o relógio: *oito minutos* desde o início, o tiroteio devia ter durado menos de *três*." (ECL, p.54)

"*Quatro dias*. Um tempo interminável, onde a certeza já obtida vai se derramar em mil suposições, em mil detalhes imaginados e cada um deles é uma nova lâmina cravada do músculo. Daqui a *quatro dias*, um ponto com o primo dela, que viu o corpo e sabe como foi." (ECL, p.83)

O tempo cronológico mistura-se com as suposições do fluxo de consciência, e o passado se torna uma parte sempre em desenvolvimento de um *presente em mutação*.

"Voltar para casa. Preparar mais uma ação para *depois de amanhã*. E daqui a *quatro dias*, o ponto com o primo. Viver até lá pelo menos". Para saber." (ECL, p.85)

"*Depois de amanhã*. Um dia e meio..." (ECL, p.24)

Isso provoca o suspense e a tensão se multiplica, à medida que a história se desenvolve:

"*Amanhã*. Daqui a pouco." (ECL, p.100)

Mais adiante:

"Agora eu vou saber." (ECL, p.153)

E finalmente:

"Agora eu sei." (ECL, pp.156-73)

Datas referentes a acontecimentos históricos também aparecem vez por outra:

"O entusiasmo crescera muito desde o dia 13 de março, quando soubera daquele comício na Guanabara..." (ECL, p.65)

"Em 64 entraram lá e quebraram tudo." (ECL, p.70)

As nuances de tempo são diversificadas: o espaço do presente é apenas um quarto onde o narrador relembra os fatos; o espaço do passado é móvel, oscilando entre as regiões onde se realiza a guerrilha urbana (São Paulo, Rio de Janeiro) e a guerrilha rural (Amazônia).

Enquanto a situação passada se inscreve numa seqüência mais ou menos cronológica, a situação presente se torna descontínua, pois existe na medida em que a memória o estimula. A seqüência relativa ao *passado da personagem/ela*, por exemplo, é construída na forma de pequenos "flashes" retrospectivos ou antecipadores. Apresenta dois passados, distribuídos em cinco cenas: um *passado próximo*, que focaliza, no ângulo de terceira pessoa, a personagem/*ele*, descansando ao lado da amante e companheira de guerrilha, numa praia deserta. Já à página 162, o leitor é levado a um *passado anterior* - isto é, o passado remoto (agora com vários pontos de vista), que focaliza o primeiro relacionamento sexual dos amantes. Percebe-se facilmente que esse primeiro encontro aparece quase no final do romance, quando a história já está bem avançada. E isto porque, conforme se observou, o romance é produto de um tempo de memória montado ao avesso: quando se chega ao final do romance, é que a história está no seu início. Nas páginas 166/167, por exemplo, estabelece-se a aproximação espaço/temporal: o final do segmento que recupera o passado remoto e, conseqüentemente aproxima su-

jeito/objeto, vai ligar-se ao começo do capítulo que instaura o enredo. Visualiza-se, então, a dicotomia *vida/morte*, *passado/presente*. Neste caso, anula-se a distância entre narrador e narrado, pois a finalidade da narração é a de resgatar um passado e, somente recuperando-o, é que o narrador poderá incorporá-lo a si, para que tome definitivamente as suas significações:

"O *gesto* que é, definitivamente, a última peça do *jogo de armar* porque agora, nesse exato momento, ou o jogo já está completamente montado e forma uma figura, ou então ele nunca mais poderá ser armado porque não teve sentido e não forma figura nenhuma." (ECL, p.175)

É através da montagem, portanto, que se tem um tempo recriado. A principal função dos artifícios cinematográficos - especialmente o da montagem - consiste em manifestar *movimento e coexistência*.<sup>24</sup> Sendo assim, a utilização desses recursos terá como finalidade refletir a realidade tão fiel quanto possa e transportar essa realidade através de formas próprias.

Detendo-se na obra de Renato Tapajós, ter-se-á uma idéia de como o método cinematográfico - no sentido de *montagem de tempo* - é transferido para a ficção. Apenas algumas páginas são suficientes para ilustrar o controle de diversos artifícios tais como: "*corte*", "*slow-ups*" (câmara lenta), "*close-ups*" (vista de perto), "*fade-outs*" (dissolvência em negro, cortina), "*flash-backs*" (vista para trás, recordação) e, enfim, o processo de "*multiple view*" (vista múltipla).

Nas primeiras páginas de Em Câmara Lenta, o método do fluxo de consciência é usado para os primeiros desabaços do narrador. O leitor permanece na consciência do narrador/personagem durante as primeiras quatro páginas. É grande o número de ima-

---

<sup>24</sup>HUNFHREY, Robert. O fluxo de consciência. Tradução de Gert Meyer. Revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976. p.45.

gens, assim como a sua diversidade quanto ao teor e tempo de ocorrência.

Um resumo das que aparecem nessas páginas, e nas três seguintes, oferece um efeito de montagem bastante complexo mediante aplicação de quase todos os artifícios cinematográficos. A exemplo disto, pode-se registrar as imagens principais, mas que são suficientes para ilustrar o princípio da montagem no texto.

De início, o narrador/personagem *re-lembra* uma imagem presente na memória, de um possível "*gesto*" que não se cumpriu. Pensa na angústia, na sensação de perda; depois passa para o momento *presente* e se apercebe que é preciso chegar - "enquanto há tempo" - ao encontro marcado com o companheiro de guerrilha: "Acelerador até o fundo, pneu cantando, não devia fazer isso - guiar normalmente para não chamar a atenção..." (p. 14).

O presente continua na memória da personagem que pensa ser um alívio, "se eles virem e atirarem e as balas pegarem no peito, na cabeça, o que é que tem?" (p.14).

Há uma  *fusão* ("*fade-out*") de seus devaneios sentimentais e ele recorda uma personagem/guerrilheira que, pela inserção de apenas alguns detalhes, percebe-se ter sido bastante significativa em seu *passado próximo*: "(...) aquele corpo, o que fizeram com ela?" (p.14)

Novamente o  *presente* interfere "*cortando*" para novas meditações: a necessidade de se apressar para o encontro marcado com o companheiro de guerrilha ("*primo dela*") e a possibilidade de alguma informação sobre a personagem em questão - "*ela*": "chegar lá e saber. Mas saber para quê? Para alimentar ainda mais o ódio, o desespero, a solidão?" (p.14)

"*Flash-back*" para o passado próximo: a personagem reflete novamente na inutilidade da suposta luta, na decepção de um

ato que falhara, de uma ação que não se cumprira, enfim, de um *gesto incompleto* e cujos motivos, aos poucos, começam a se delinear. Aqui também o princípio da livre associação está em funcionamento: ainda no *passado*, vem a sua mente o mar, a praia, "as *pedras* que barram o caminho"; nesta altura, segue-se uma visão para o *futuro próximo*, e ele pensa que, "o tempo acabou e todos os gestos *serão* inúteis, mas *serão* feitos, porque precisam ser feitos." (p.15)

Uma mudança busca para o *presente*, pelo desvio do carro que saíra da pista, "lançando-lhe o peso sobre o volante, duas rodas sobre a calçada e a pressão da arma enfiada na cintura (...)." (p.15)

Novamente no *presente* a personagem medita no encontro marcado com o companheiro, e, bruscamente, um "*flash-back*" para o *passado* leva-o à lembrança sobre um equívoco, um engano no momento de uma suposta ação frustrada, (assalto dos guerrilheiros).

Há nova *fusão* em seus devaneios sentimentais, e a personagem recorda com ódio os fatos acontecidos: "Não foi apenas uma pessoa que morreu foi o tempo." (p.15)

A mente da personagem projeta-se instantaneamente para um *futuro próximo*, conscientizando o leitor a respeito dos fatos: "O tempo acabou mas os gestos *continuarão* a ser feitos, repetidos e aperfeiçoados." (p.16)

Há agora, uma mudança súbita na trama e a história passa a ser contada num outro enfoque, (3ª pessoa). Aqui também empregou-se o princípio do corte: deixa-se de lado a consciência do narrador para penetrar noutra seqüência que, por sua vez, nos transporta ao *passado* pelo autor onisciente. Inicia-se o processo do "*slow-up*" (*câmara lenta*) aonde o leitor é levado a decodificar muito superficialmente o *passado* da personagem/guerrilheira "*ela*" - descrita no segmento anterior, através de

alguns *detalhes* ("close-ups"), soltos entre o contexto.<sup>25</sup>

Novo corte: agora é o segmento de uma nova narrativa, na qual o autor onisciente (3ª pessoa) fala de um *passado próximo* sobre uma suposta guerrilha comandada por um certo venezuelano, sugerindo a ingenuidade do pequeno grupo diante da Floresta Amazônica, "uma floresta imensa e desconhecida..." (p.17)

Novamente empregou-se o princípio do corte: voltando ao fluxo do narrador, encontramos-lo meditando no *presente*, na sensação de vazio, na casa vazia, nos "gestos conhecidos, repetidos", mas "um gesto sem história, fora dela, fora do tempo." (p. 18)

Há um novo "fade out" (fusão, associação) de seus devaneios que leva o narrador à lembrança da companheira desaparecida e do trabalho inútil dos guerrilheiros: "Será quê? (...) o que fizeram com ela?" (p.18)

Isso provoca uma mudança abrupta "cortando" para novas meditações sobre a necessidade de se apressar para o encontro com o companheiro. O fluxo da consciência do narrador volta-se ao fracasso do *gesto/guerrilha*, ao ódio contra o sistema opressor.

O processo "multiple view" (*vista múltipla*) também já começa a aparecer pelas repetições das mesmas frases, colocadas, porém, com algumas variações, vistas de diversas maneiras, tal como a posição da câmera cinematográfica. A mudança dos pontos de vista - ora na primeira pessoa, ora na terceira - dão idéia dos diversos ângulos através dos quais são focalizadas as personagens, as ações e a história/História.

Vê-se, então, que é a livre associação de idéias que faz com que o tempo passe rapidamente de um *passado* indefinido para

---

<sup>25</sup> Este fato se repetirá várias vezes no decorrer do romance através do processo "câmara lenta" desdobrando sempre mais o significado através de enxertos, até o final da narrativa.

o momento *presente*, para um *futuro imediato* e para o *passado próximo*.

Tudo o que se relatou acima, é bom lembrar, aconteceu nas primeiras sete páginas do romance mas que são suficientes para ilustrar a *montagem de tempo* em Em Câmara Lenta. Assim, tem-se de um lado a consciência do narrador/personagem que, juntamente com a livre associação, define o movimento do fluxo e por outro lado, o relato do autor onisciente, intrometendo-se e fazendo com que a história se divida em *seqüências* - e, por sua vez, em *segmentos/planos* - como acontece no cinema.

O movimento da consciência, desse modo, é análogo ao artifício da montagem cinematográfica, pois mantém constantemente o leitor num *presente virtual*. É principalmente nos momentos de fluxo de consciência do narrador, que Renato Tapajós faz uso dos recursos do cinema, por que a própria qualidade da consciência exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar o *passado*, *presente* e *futuro imaginário*.

Na perspectiva moderna nega-se a existência do *passado* como *passado*, enquanto se afirma a existência do *passado* vigorosamente como *presente*.

"Mas sempre a ênfase cai de modo diferente de outrora."<sup>26</sup>

Daí que:

"A reação, não a ação, é importante; o passado é visto do *presente* e à luz do *presente*, às avessas, e não em seu próprio direito, avançando a partir de seu próprio tempo."<sup>27</sup>

Em Câmara Lenta revela o *passado* como *presente* na consciência *imediata* das personagens, tal como no cinema. Enquanto alguns artifícios cinematográficos se ocupam em alcançar o fluxo dos acontecimentos, outros, tais como o "*slow-up*" (câmara

<sup>26</sup>MENDILOW, A.A. Op. cit., p.247.

<sup>27</sup>Ibid., p.247.

lenta), "close-up" (detalhe), e às vezes o "fade-out" (fusão) se ocupam mais com os detalhes subjetivos, ou melhor, com "a infinita expansão do momento." O tempo se perde em um *perdurável presente*. A apresentação simultânea de fatos e situações vividas faz com que os mesmos fatos, que tinham uma distância temporal entre si, tornem-se próximos em um *presente contínuo*.

Através do "corte", passa-se de uma seqüência para outra num processo de *superposição*, isto é, de progressão múltipla, a fim de alcançar o efeito de simultaneidade e garantir, desse modo, o efeito de *presente virtual*, próprio do cinema.

#### VISTA MÚTIPLA

Como se observou, a mobilidade da câmera possibilita a formação de planos, angulações e enquadramentos diferentes: conforme a posição em que ela se encontra, um objeto ou pessoa filmados podem ser vistos e impressionar de maneira diversa. Assim, o ângulo do qual o artista vê e comunica o seu assunto é como o "ponto de visualização" do autor e é um dos meios mais sutis de interpretar ou dar significância a eventos.<sup>28</sup>

Hoje o romance já não é um dado objetivo e sim, uma vivência subjetiva: a visão perspectívica desaparece, porque o narrador já não se encontra fora da situação. Tal como acontece com a câmera subjetiva no cinema - que toma o lugar do olho de uma das personagens - no romance, a consciência do narrador passa a manifestar-se na sua *atualidade imediata*, em pleno *ato presente*, como um *eu* que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Essas modificações que se ligam à abolição do tempo cronológico -

---

<sup>28</sup>MENDILOW, A.A. O tempo e o romance. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972. p.60

destinadas a reproduzir a experiência psíquica - implicam uma *retificação do enfoque*: o narrador submerge na própria corrente psíquica da personagem, sai de dentro dela.<sup>29</sup>

No romance Em Câmara Lenta, o narrador manipula vários enfoques simultaneamente: assume, desse modo, toda a capacidade de intromissão, falando, não só na primeira pessoa, mas ligando-se à onisciência do autor, numa figura única. A trama é descrita com uma diversidade de procedimentos que poderia, talvez, reduzir-se a um só: acumulação justaposta de relatos e, portanto, de narradores. A complexidade da história vai sendo desvendada a partir de todas essas maneiras de narrar que não só procuram enfoques diferentes de uma mesma realidade mas, sobretudo, complementações, dados que se acumulam e que, como provêm de diferentes perspectivas, conferem ao romance uma compleição híbrida. Por conseguinte, há dois procedimentos que norteiam o texto: o "*discurso*" e a "*narrativa*", (Genette).<sup>30</sup> Mesclam-se a subjetividade do *discurso* (1ª pessoa) e a objetividade da *narrativa* (3ª pessoa), já que esta compreende a "estória, a efabulação (guerrilha), e aquele contém a situação épica interiorizada, sendo o foco das significações mais importantes, isto é, as questões - como diz o autor em anexo (p.163), "que vão muito além do relato", na ânsia de "transcender a história, de transcender o enredo, o fato." Daí, a simultaneidade *discurso-narrativa*, a multiplicidade de pontos de vista e, conseqüentemente, a alternância de estilos e técnicas de narração.

Um bom exemplo, retirado da seqüência que se refere à *guerrilha urbana*, poderá esclarecer melhor essa simultaneidade de estilos e visões: trata-se de uma passagem, na qual o narra-

---

<sup>29</sup>ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: Texto/contexto. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p.82.

<sup>30</sup>Cf. DAL FARRA, Maria Lúcia. O narrador ensimesmado. São Paulo, Ática, 1978. pp.45-6 (Ensaio; 47).

dor/personagem se encontra ao lado da guerrilheira Marta, que perdera o companheiro e amante na luta armada. Observe-se como os fatos, à princípio, são focalizados numa visão de fora:

"(...) Ela quase não soluçava: apenas os olhos estavam desmesuradamente abertos e vermelhos, a respiração entrecortada. Seus cabelos louros e longos emolduravam a expressão pisada da face, os lábios lívidos, as olheiras arroxeadas. (...) Suas mãos pendiam ao lado do corpo, esquecidas sem fazer nenhum movimento..." (ECL, p.77)

Aqui o leitor supõe o sofrimento de Marta, apenas pela observação de fatos externos, sem que haja interferência do narrador, sem que ele penetre na mente da personagem. O narrador é onisciente, mas evita fazer comentários sobre o que Marta pensa ou sente. Ao leitor cabe deduzir a significação. Deste modo, a visão *de fora* supõe um "*dentro*", e se torna significativa porque permanece interiorizada.<sup>31</sup>

Simultaneamente, porém, o narrador manipula a visão *por detrás*, a fim de explicitar melhor os fatos ao leitor:

"A notícia da morte do companheiro de Marta havia chegado há algumas horas. Desaparecera há uma semana: no dia anterior o corpo tinha sido entregue à família..." (ECL, pp.77-8)

Em seguida, a história passa a ser relatada num discurso indireto, próprio da onisciência neutra e o emprego dos verbos "discendi":

"Procurou as palavras com cuidado (...). Disse que entendia o fato da morte de Sérgio atingi-la tanto, mas que era preciso pensar que ele não era o primeiro e nem seria o último a tombar na luta. Que ela tinha de vê-lo como uma parte desse corpo coletivo..." (ECL, p.78)

Neste ponto, porém, percebe-se que o narrador, ainda num enfoque *por detrás*, vai, aos poucos, penetrando na mente de Marta e consegue traduzir os pensamentos, sentimentos e percepções, filtrados pela mente da guerrilheira. Esse adentrar-se

---

<sup>31</sup>POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, Ed. da USP, 1974. p.77 et passim.

na intimidade da consciência da personagem, se faz quase imperceptivelmente pelo discurso indireto livre:

"Ela falava (...): "Você não pode entender, você não está compreendendo nada". Sérgio era algo próximo demais para que fosse dissolvido no corpo coletivo de todos os que morreram. (...) E agora, de repente, ele não existia mais. Ela não ia vê-lo mais, nem ouvir sua voz arrastada, seu riso irônico seus gracejos agressivos. Não conheceria mais a ternura que se escondia por trás dos gestos rudes..." (ECL, p.79)

No início do trecho, parece tratar-se apenas de discurso direto e narrador onisciente. Mas logo sua voz se mistura com a voz silenciosa de Marta. A utilização do indireto livre, no caso, é um artifício lingüístico que dissipa a separação rígida entre a câmera e a personagem, uma vez que ele confere autonomia para auscultar sua interioridade. O texto prossegue, alternando, além das visões de fora e detrás, o discurso direto, indireto, indireto livre e assim sucessivamente. O comentário do autor *onisciente intruso*, também se faz presente na mesma passagem:

"(...) Mas a Revolução exigia isso: é preciso reprimir os sentimentos pessoais para não atrapalhar as tarefas, o relacionamento. Será que Marta estava errada, ou era ele?" (ECL, pp.79-80)

O narrador é, neste caso, um "elemento" que toma forma a partir de um olhar ordenador que, por sua vez, se situa numa perspectiva. Desenvolvendo, pois, diversas narrativas intercaladas, Em Câmara Lenta estabelece a mistura total de pontos de visualização.

As diversas modalidades de enfoque são ainda utilizadas conforme a seqüência que está sendo relatada. AS *guerrilhas urbana e rural*, por exemplo, sendo fatos mais distantes, estabelecem-se sempre na terceira pessoa. Já a seqüência que trata do *conflito do narrador* é focalizada a partir da primeira e terceira pessoas, na mistura dos pronomes *eu/ele*. Como é o momento da reflexão, da avaliação da personagem, não há visão perspec-

tívica: são momentos do fluxo de consciência, que se fundem no pensamento do narrador, à maneira de retalhos, de fragmentos. Em consequência, o narrador/personagem será revelado ao leitor através da investigação que empreender sobre as outras personagens e fatos de sua vida. O interior delas é vasculhado pelo interior deste narrador *com* quem se está. Daí, que a visão "*com*" pode conter também focos relativos à 3ª pessoa. A finalidade é a de resgatar um passado remoto e próximo para que o narrador, interpretando os fatos recuperados, possa lançar-se inteiro em direção ao futuro:

"Ao fim, que já se vislumbra e que será a afirmação definitiva de tudo o que já foi negado. (...) O *gesto* que é um último mergulho na vida..." (ECL, p.174)

"Acabou o passado e acabou o futuro e existe apenas uma esquina a ser transposta." (ECL, p. 175)

Em decorrência, surge o caráter *emotivo* do discurso: o narrador se comove e se exalta conforme a tessitura da rememoração:

"Mas não foi só ela que morreu, foi o mundo. A morte dela reuniu todas as mortes e mostrou que o gesto, o nosso gesto morreu. Que a nossa perspectiva acabou." (ECL, p.86)

Por outro lado, é revivendo as experiências do passado e incorporando-as a si, a fim de compreender as suas significações, que o narrador se volta para as personagens e as ascende ao discurso. Daí, a função conativa<sup>32</sup>, resultante da redução de distância entre presente e passado, entre sujeito e o objeto lembrado: é o que acontece na sequência em que o narrador se refere ao *passado da personagem/ela*. Ver-se-á que, além de se identificar com os focos narrativos *eu/ele*, o narrador usa ain-

---

<sup>32</sup>A chamada função conativa, ou "expressiva", como a denomina Jakobson, é centrada no remetente e orientada para o destinatário. Cf. JAKOBSON, Roman. "Linguística e Poética". In: Linguística e comunicação. São Paulo, Ed. Cultrix, 1969. pp.118-62.

da a 2ª pessoa (*você*), reduzindo a distância e, conseqüentemente, trazendo para perto o objeto de recuperação:

"Quando *ele* a conheceu, *ela* era companheira de Fernando e sempre os via juntos. Quase sempre: às vezes *você* estava presente esperando por ele e havia em seu rosto uma docilidade que nunca mais *eu* vi." (ECL, p.163)

O exemplo acima mostra todo o jogo da multiplicidade de enfoques: enquanto a primeira e terceira pessoas referem-se à mesma personagem, isto é, ao narrador, a personagem/guerrilheira é referida com os pronomes *ela* e *você*, ao mesmo tempo. Isso traz uma tonalidade poética e uma intimidade própria de quem se sente mais próximo no tempo.

O fragmento abaixo mostra novamente a mistura de pontos de vista, e o caráter emotivo e conativo do discurso:

"*Ela* vestia uma blusa leve, clara e era noite de ano novo. Parecia uma rocha de firmeza, nunca duvidava da revolução... Terei *te* conhecido realmente, companheira? Ou tudo isso era o imenso esforço que *você* fazia para enfrentar o mundo? Palavra nenhuma - *ela* o olhava como quem está muito longe." (ECL, p.165)

Vê-se que, referindo-se à personagem - amante e companheira de guerrilha - o narrador emprega os pronomes *te* (2ª pessoa) e *ela* (3ª pessoa) ao mesmo tempo, usando, desse modo, dois enfoques simultaneamente.

Em outro segmento, relativo ao passado remoto, o narrador define novamente a personagem/*ela* com mistura de pontos de visualização:

"Depois disso *eu te* conheci melhor, aprendi aos poucos a *te* conhecer. (...) Por trás da decisão e da calma, *ela* era uma criança insegura, uma menina perdida num mundo de violência, uma garotinha terna e doce. (...) Será que *você* sabia o que queria, companheira?"

É o momento da identificação sujeito/objeto: a redução da distância narrativa confere ao discurso um caráter emotivo e também conativo, que faz ascender a personagem do passado remoto para o presente do narrador, de forma que este possa se di-

rigir diretamente a ela.

O exemplo mais significativo de enfoques múltiplos talvez seja a passagem, no final do romance, em que o leitor vive com o narrador/personagem o momento do *gesto final* - a morte - para, em seguida, assistir de fora, o momento da "deserção definitiva":

"(...) é o momento, agora *eu* corro atirando e acertei (...) filho da puta, *eu* não vou nem me desviar porque vou acertá-lo primeiro, errei, mas de novo e...

A rajada da metralhadora o atingiu no peito, lançando-o contra o muro. (...) *ele* caiu para a frente sobre a calçada, os braços abertos, as mãos ainda apertando a coronha dos revólveres (...).

A deserção definitiva tinha sido realizada." (ECL, p.176)

Pelo exemplo acima, pode-se observar como se realiza a mudança do ponto de vista, no momento da morte da personagem: como o narrador é, neste caso, o sujeito da narração, é ele quem sustenta o foco de iluminação sobre o objeto, isto é, o passado da personagem, já que o presente pertence à situação do narrador. Assim o *narrador/eu* desaparece de foco no momento da morte, para dar lugar a um "*autor onisciente*", que entra na história e relata o fato de outro ângulo de visão.

O romance termina aí: no encontro narrador/personagem, uma vez que a morte o surpreende, não só enquanto personagem, mas enquanto narrador.

Assim, utilizando vários focos narrativos, o autor de Em Câmara Lenta enriquece as possibilidades de acesso aos dramas focalizados e oferece um painel humano mais diversificado. O uso de vários enfoques confere à obra uma idéia de totalidade: e esta só se torna acessível alterando o permanente ângulo de visão, de modo a abranger aspectos diferentes mas que, somados, dão a unidade e a globalidade requerida. O emprego da primeira pessoa, por exemplo, pode conferir, além do mais, o caráter de *presentividade*, pois o leitor tem a impressão de estar participando de fatos contemporâneos à leitura. Os fatos se lhe

tornam *presentes*, tais como acontece no cinema. Através de uma câmera cinematográfica, pode-se, ainda, ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias personagens. Por isso, são vários os ângulos a partir dos quais os fatos são narrados.<sup>33</sup>

Renato Tapajós, desse modo, propõe personagens que são instauradas, ou a partir de suas consciências ou de uma consciência exterior, como quem descreve, através de um processo de *vista múltipla*, tal quais as câmeras objetiva/subjetiva/dramática do cinema. Conseqüentemente, a narração sofre cortes bruscos. Ora, o sinal das modificações operadas no campo do narrador é a fragmentação e a permutabilidade dos olhares. Neste caso, a narrativa se apresenta descontínua, cheia de vazios, de idas e vindas. Para alcançar os sentidos que busca, o narrador apela para a tentativa de reconstruir os fatos através das múltiplas perspectivas, superpondo tempos e provocando efeitos de simultaneidade. Assim, na ânsia de recompor a unidade da significação e da história estilhaçada, o autor recorre a outras linguagens com as quais o romance dialoga, como a do cinema, por exemplo.

Vê-se que no Em Câmara Lenta, o narrador é o organizador da ação: a história deixa de ser algo que se conta para ser algo que se constrói: o *eu/narrador* dentro do relato é quem une os elementos que apareceriam numa desordem total se não fossem postos em contato e em relação e não se lhes desse um sentido. O narrador assume, então, toda a capacidade de intromissão, cobrindo vários ângulos simultaneamente.

"A narrativa principal, portanto, estará entrecortada por narrativas secundárias, por *repetição de cenas vistas de vários ângulos* e por comentários reflexivos sobre a situação, impedindo

---

<sup>33</sup>LEITE, Lígia Chiappini Moraes. O foco narrativo. Op. cit., p.62.

a apreensão imediata da totalidade do relato e rompendo com toda e qualquer noção da *perspectivismo radical*." <sup>34</sup>

#### A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NO TEXTO

As personagens de Em Câmara Lenta são moldadas a partir de um ponto de vista fragmentador que as torna impotentes e diluídas dentro do contexto ficcional em que atuam. Esse caráter fragmentário reflete-se na própria ação do romance, aonde a subversão da ordem cronológica - instaurada pela alterância de diferentes tempos - acompanha a lenta fragmentação das personagens, já que estas refletem a crise política e social da Revolução de 64. Na tentativa de denunciar as injustiças sociais decorrentes do sistema, o autor dá a voz ao narrador, para que ele possa esclarecer e organizar um passado fragmentado e desintegrado pelo poder.

Não se pode, desse modo, caracterizar as personagens de Em Câmara Lenta, sem esbarrar, volta e meia, na questão do narrador. O narrador é a instância que conduz o leitor a visualizar as personagens: elas só poderão materializar-se através de um foco narrativo que ilumine sua existência. "Assim como não há *cinema sem câmera*, não há *narrativa sem narrador*." <sup>35</sup>

Assim sendo, no romance de Tapajós, o narrador ora se apresenta como uma verdadeira câmera, isto é, fora da história (terceira pessoa), ora como uma personagem diretamente envolvida com os acontecimentos narrados (primeira pessoa). Neste caso, a própria personagem/*eu* é a câmera.

---

<sup>34</sup>MACHADO, Janete Gaspar. Constantes ficcionais em romances dos anos 70. Op. cit., p.77.

<sup>35</sup>BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo, Ática, 1985. p.53 (Série Princípios)

É o que se dá, na seqüência principal, conduzida por um narrador em *primeira pessoa*; o leitor é levado a ver tudo através da perspectiva dessa personagem que, arcando com a tarefa de conhecer-se, conduz os traços e os atributos que a elegem e elegem as demais personagens: "Esse recurso ajuda a multiplicar a complexidade da personagem e da escritura que lhe dá existência."<sup>36</sup>

Neste sentido, o *monólogo interior* é a forma mais adequada para presentificá-la, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre sujeito e objeto, entre o escrito e o "vivido". O leitor se instala na mente da personagem, recurso este, que permite, ao longo do texto, expor o fluxo cático da sua consciência, traduzindo sua integridade e a das demais.

Já nas outras seqüências do romance, o leitor convive lado a lado com a câmera narrativa, isto é, o narrador em *terceira pessoa*, que simula um registro contínuo, focalizando as personagens nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e a materialização dos seres que a vivem. A câmera, neste caso, "*finge registros e constrói personagens.*"<sup>37</sup>

O narrador, colocado fora da história, é encarregado de acumular traços que funcionam como índices da maneira de ser e de agir dos agentes das ações, compreendidas pela narrativa. Através desses traços as personagens vão sendo construídas, e o leitor, por sua vez, pode descobrir, antes do final, a dimensão que ocupam no desenrolar dos acontecimentos.

Na seqüência que trata do *passado da personagem/ela*, por exemplo, o autor instaura um narrador em terceira pessoa - uma *câmera privilegiada* - que vai construindo o perfil da persona-

---

<sup>36</sup>Ibid., p.61.

<sup>37</sup>Ibid., p.56.

gem/guerrilheira por meio de pistas disseminadas no contexto. Outros índices, no entanto, vão sendo acumulados pelo próprio narrador que, na primeira pessoa, projeta a personagem/*ela* diretamente de sua consciência. Alguns exemplos poderão ilustrar o modo como essa personagem é construída: como se não bastasse a complexidade gerada pela forma de tratamento empregada pelo autor ("*você*" e "*ela*", às vezes, no mesmo parágrafo), soma-se a isto, a forma fragmentária no modo de sua elaboração, posto que sua figura não surge inteira, de uma única vez, e não chega a formar uma figura completa. Sua concretude se perfaz através de fragmentos disseminados na narrativa, tais como:

pernas,

" (...) o ritmo suave dos músculos nas pernas longas e bem feitas, o ventre macio..." (p.93)

seios,

" (...) as longas pernas, os seios pequenos e bem feitos..." (p.164)

rosto,

"Ela. Os cabelos curtos, negros, o rosto claro." (p.161)

olhar,

" (...) a decisão desse olhar calado." (p.163)

" (...) uma expressão distante, os olhos distraídos." (p.165)

gestos,

" (...) a certeza tranqüila daquele rosto, a segurança de cada gesto..." (p.38)

Através desses fragmentos metonímicos, extraídos em páginas diversificadas, o leitor começa a visualizar, aos poucos, a personagem/guerrilheira: esse efeito de realidade vai ganhando forma a partir da descrição fragmentária, de traços esparsos e repetidos, que apontam para a sua figura física - "cabelos curtos", "rosto claro", "olhos levemente estrábicos", "corpo flexível" -, bem como a sua configuração psicológica - "gestos firmes", "decisão" no olhar, a "certeza tranqüila" do rosto, a "segurança de

cada gesto."

Nunca um todo se oferece de uma só vez. A não ser no final do romance, no ato de tortura e morte, quando sua figura, agora inteira, composta, vai surgir fragmentada pelas máquinas de tortura: surge, como se vê, *desfigurada* para, depois, *transfigurar*. Com a morte, a personagem impõe-se com um "ideal", que, mesmo mutilado, sufocado, transcende e permanece.

Dai, certamente, pode-se justificar sua presença frágil dentro do romance. Frágil, no sentido de nunca se concretizar numa figura inteira. Frágil no sentido de, mesmo presente em todos os momentos da narrativa e impulsionando a ação das outras personagens, não se erigir concretamente como "ser" e sim, como símbolo de luta e coragem. Frágil, ainda, pela presença rápida da sua existência concreta, interrompida durante um projeto de vida em andamento.

O narrador, portanto, funciona como os movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que presentificam a personagem/guerrilheira.

Personagens densas e contraditórias são difíceis de serem apreendidas numa fórmula: o narrador/personagem (1ª pessoa) é outro exemplo que mostra um indivíduo em crise, fragmentado dentro do espaço narrativo. Sua figura não transita na narrativa: o que transita é a sua memória, na recordação dos fatos em que atuou. Num compulsivo ir e vir entre passado e presente, procura, nos fragmentos da recordação, um significado para os seus anseios e fracassos. Vai, aos poucos, revelando-se uma personagem problemática que carrega, além das suas, as contraditórias dores do mundo.

Sua problematicidade é, fundamentalmente, o conflito constante entre os valores pessoais e os grupais; entre os seus valores morais e políticos. A sua caracterização se faz, pois, a partir de suas reflexões fragmentadas. Neste sentido, o que se

vê, no texto, em ação, é uma memória: uma memória solitária, dilacerada por dramas sociais e pessoais, angustiada face à impotência.

A estrutura formal de Em Câmara Lenta se funda, pois, sobre a dialética do herói problemático que se debate na contradição entre a ânsia de "mudar o mundo" e os valores de uma sociedade em crise: sua busca desesperada e sua impotente oposição à alienação, constituem um verdadeiro protesto contra uma sociedade comandada por um sistema voltado aos interesses individuais.

Sendo assim, as personagens que circulam no Em Câmara Lenta são marcadas pela ambiguidade, nutridas mais de mitos e esperanças do que de um real e eficiente programa político e social (a esse respeito ingênuo até), entrando, por sua vez, num estado de perplexidade, sem perspectivas, sem recursos definidos a norteá-las. Tal como o sistema, elas se diluem e se esfacelam.

Ao encarnarem o clima da Revolução e da crise repressiva, assumem uma identidade grupal em prejuízo da própria individualidade. É o caso do narrador, enquanto personagem, cuja ação e compromissos com a guerrilha o transformam num indivíduo que representa o grupo, ou melhor, todos os guerrilheiros com seus ideais, impasses, ingenuidades, ambiguidades, inexperiências e impotências. Essas características revertem-se em crítica, em reflexão sobre o sistema político vigente, bem como sobre o homem brasileiro em geral que, na sua alienação, se coloca numa posição marginalizada e acomodada de espectador passivo diante dos problemas, a ponto de se tornar uma espécie de obstáculo ao possível sucesso da luta empreendida, sonhada pelos guerrilheiros.

Da mesma forma, a personagem/guerrilheira "ela" torna-se, pelo seu desempenho no texto, um símbolo da própria guerri-

lha, vítima direta da repressão. Impotente, é esfacelada literalmente, tal qual a força guerrilheira. O que resta dela são as idéias, a revolta contida dos que ficam, como única forma possível de reação. O que resta é o sacrifício de alguns em prol de um ideal utópico de mudança social. Essas idéias, o anseio de mudança, é o que não pôde/pode ser dizimado dentro do texto e, fora dele, na realidade que o gerou.

A repressão, não só limita a possibilidade de agir e de falar como também é responsável pela construção de personagens indeterminadas.

O anonimato é uma característica do romance contemporâneo: a crise da noção de pessoa, é consequência e reflexo da crise ideológica, ética e política que vem minando uma sociedade "comandada por um capital cada vez mais anônimo, mais identificado com gigantescos empreendimentos técnico-econômicos de caráter multinacional e, por isso mesmo, cada vez mais desumano." <sup>38</sup>

A verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato inteiriço dos antigos heróis, sólido nos seus contornos. O indivíduo se dissolve em múltiplos "eus", profundos e conflitantes. <sup>39</sup>

Daí, que a multiplicidade de *foco* também anula o indivíduo, porque fracciona a sua verdade. Daí, também, as constantes imagens referentes a "*espelho partido*". Sabe-se que o espelho reflete a verdade: <sup>40</sup> o narrador de Em Câmara Lenta, ao refletir-se no espelho, vê a realidade fraccionada, multifacetada. Não há mais inteireza:

---

<sup>38</sup> AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. A estrutura do romance. 3.ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1974. p.38.

<sup>39</sup> Ibid., p.38.

<sup>40</sup> Ver CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (org). Dictionnaire DES SYMBOLES. Paris, SEGHERS, 1974.

"O espelho foi de novo colocado, mas agora ele está *trincado* em mil pedaços e devolve uma imagem partida." (ECL, p.42)

Assim, é com o próprio nome: elemento fundamental sob o ponto de vista sociológico e jurídico para a identificação e especificação do indivíduo, é destituído ou desfigurado. Neste sentido, vários romances da contemporaneidade, servem de paradigma: a personagem, em Kafka, é apenas designada por "K". GH de Clarice Lispector é outro exemplo. Assim, no Em Câmara Lenta, as personagens principais, são apenas nominadas por pronomes: o protagonista, pelo pronome "*ele*"; à personagem/guerrilheira, o narrador, refere-se sempre com o pronome "*ela*".

Da mesma forma, as outras personagens, mesmo não sendo anônimas, são designadas de maneira rudimentar, pelo primeiro nome ou algo que sirva apenas de referencial:

"Onde estão todos aqueles que começaram? Alguns estão na cadeia. *Ela* não teve chance. *Fernando* está morto. *Lúcia* exilada ... " (ECL, p.50)

"Daqui a quatro dias, um ponto com o *primo dela*, que viu o corpo e sabe como foi." (ECL, p.83)

"O *venezuelano* se apoiou na porta da cela e ficou olhando para o *japonês* magro, acororado do outro lado (...)

O *americano* começou a acordar." (ECL, pp.114 e 116)

Nas raras vezes em que são abordadas as atividades desempenhadas pelos guerrilheiros, fora das imposições da guerrilha, percebe-se o tema da repressão condicionando o fato narrado. Para exemplificar, cita-se o caso da personagem que deserta dos ideais ditados pela guerrilha e ingressa na vida comum, acomodada, individualizada. Este passa a ter nome, idade, profissão.

"Eu não quero morrer, entende. Ou você se enquadra ou... Quer saber o que se pode fazer? Eu tou por aí, curtindo uma. Pico, maconha, qualquer uma. (...) trabalho? jornal, aula em cursinho, o que dá. (...) Eu assumo, tá, e grito para quem quiser saber: eu, Ricardo, sou um pequeno-burguês medroso, desesperado e sem perspectivas? (...) Eu quero que tudo se foda. Tudo." (ECL, pp.133-5)

Vê-se através do exemplo - na identidade recuperada pelo ex-militante - que a repressão deixa de ser um peso para ele. Logo, pode ser nomeado, pode assumir uma identidade, o seu individualismo.

Favorecidos com nomes e identidades conhecidas são também certas personalidades políticas trazidas da História: detentoras do poder repressivo, não carecem da opção pelo anonimato para sobreviver.

"Depois do sequestro do americano, depois da doença do *Costa e Silva*." (ECL, p.98)

O próprio autor, em entrevista anexa, explica a necessidade da opção pela não-caracterização detalhada das personagens. Seria uma forma de enfatizar melhor a situação do guerrilheiro: não lhe dar nomes, ou dar-lhes nomes simbólicos, é evitar a identificação arriscada, face à repressão, para o próprio guerrilheiro e para as suas respectivas famílias:

"Agora, outra parte da questão - a questão que você levanta sobre outras personagens que não têm realmente nome, sobrenome, origem, etc. - é porque eles representam mesmo os personagens da guerrilha, e eles existiam uns para os outros, através de nomes de guerra, através de codinomes, porque, justamente, procuravam esconder suas referências pessoais, familiares. Foi por aí que eu trabalhei com os nomes dos personagens." (Anexos, p. 173)

Neste caso, a não identificação seria, paradoxalmente, a identificação adequada à situação. O processo é semelhante ao empregado para criar códigos de comunicação específicos do grupo, com a finalidade de ludibriar a repressão e manter a sobrevivência e o anonimato do grupo. A isto, servem de exemplo vocábulos como "*ponto*", "*aparelho*" e "*ação*":

"O *ponto* é amanhã." (ECL, p.47)

"Trancados nos *aparelhos*, saindo deles para fazer uma *ação* e voltar." (ECL, p.50)

Sendo assim, não fossem as outras implicações significativas que tal anonimato é capaz de sugerir, a caracterização das

personagens, realizada desta forma, poderia funcionar, simplesmente, como dado de verossimilhança para a narrativa. Todavia, ao lado da ausência de nomes, endereços e caracterizações físicas capazes de erigir, no texto, figuras humanas completas, existe uma verdadeira desmontagem do indivíduo tal como ocorre com o seu retrato individual. O que se tem são retalhos. Retalhos de corpos, de rostos, de personalidade, que tanto podem pertencer a uma quanto a outra personagem. O que se tem é um *corpo coletivo*, formado de peças advindas de vários corpos. O acúmulo de índices referenciais contribui, deste modo, para o desvendamento da função das personagens no decorrer da história bem como do suspense, permitindo a decifração da simbologia social que elas representam.

Por isso, a fragmentação e o estilhaçamento - que são apenas a expressão de um ponto de vista subjetivo - perfazem a própria realidade. Daí, também, a forma estrutural de Em Câmara Lenta: a técnica do monólogo interior, favorecendo os recuos no tempo, visa *acentuar a realidade para melhor narrá-la*, para reproduzi-la artisticamente.

Conclui-se que as personagens de Em Câmara Lenta, embora fragmentadas, tanto no sentido social quanto estético, tem a *força no seu ideal de luta*. Eliminadas, ressurgem *transfiguradas no sonho de transformar*. E *permanecem*, a despeito do *gesto falho*.

"E a derrota, por mais esmagadora que seja, apenas estimula a necessidade de *recomeçar*. *Sempre outra vez*." (ECL, p.113)

REITERAR

"O próprio *gesto* agora, é um movimento hesitante feito de *diversas repetições*. Como um vaso que cai: estilhaçado em pedaços irregulares. Alguma vez ele esteve inteiro? Estilhaços." (ECL, p.38)

O sustentáculo dos resultados narrativos classificados como "*força do detalhe*" a serem vistos adiante, são os mecanismos da montagem conhecidos como *reiteração*. Cabe aqui, pois, observar como se processa, dentro de *Em Câmara Lenta*, a adaptação desse recurso ao fazer literário do romance em questão.

*Repetição* (reduplicação, reiteração ou redobro), constitui um dos mais eficazes meios na intensificação da linguagem de todos os tempos: é que, reiterando a palavra, frase ou parte dela, descobre-se a possibilidade de forçar conscientemente a língua e ajustá-la às necessidades da comunicação.

O recurso da repetição assemelha-se ao movimento da câmera no cinema: a mobilidade desta dinamiza a narrativa, possibilitando a formação de planos, de angulações e enquadramentos diferentes. Por meio da repetição pode-se

"ver as mais cotidianas e simples palavras da língua ganharem uma *intensa carga poética* e converterem-se de imediato em focos de irradiação lírica, em agentes da poetização de estilo."<sup>41</sup>

Embora seja bastante comum nos estudos lingüísticos, a *repetição* - já que se ocupa dos estilos individuais e sobretudo pelo seu aspecto rítmico e emocional - situa-se mais restritamente ao campo da Estilística da *fala*. É nesta esfera que se insere a repetição utilizada na linguagem de Renato Tapajós, uma vez que, mesmo retomando formas comuns, já usadas pelos clássicos, ele as renova de maneira inusitada, original, procurando adequá-las a uma nova realidade.

Bastante freqüente na montagem de *Em Câmara Lenta*, o recurso da *repetição* é visto como instrumento retórico com o intuito de superar a primeira fase de leitura e propor o salto para uma qualidade: a do pensamento abstrato.

---

<sup>41</sup>Citação de Ernesto Guerra da Cal. Apud TELES, Gilberto Mendonça. In: Drummond - A Estilística da Repetição. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1976. p.28-

A repetição em Renato Tapajós justifica-se como uma imposição do conteúdo poético: é a necessidade de dizer *além* da palavra, mas *através dela mesma*, repetindo-a, desdobrando-a, forçando o leitor a *ver de novo, em-câmara-lenta*, para intensificar a valorização do conteúdo.

É com o auxílio de uma *palavra* ou *frase/motivo* que se multiplica o valor do significado anterior. Assim, a natureza dessa "unidade fundamental", composta quase sempre por sucessão de palavras diferentes, se vê essencialmente afetada e, às vezes, enriquecida, desdobrando-se como uma onda sonora, conquistando novas dimensões dentro da linguagem.

Dentre as diversas variações com que é empregada, a repetição - no Em Câmara Lenta - ora serve como *elemento de ligação* das partes que compõem o todo da narrativa, uma vez que foram interrompidas pela manipulação da montagem; ora, ela se justifica como impulso natural de *reforço*, no intuito de *amplificar, desdobrar, reduplicar* o significado. Observe-se que o autor:

Retoma várias vezes a mesma palavra no começo da frase ou a transporta várias vezes para o final:

"seu *gesto* era um traço de alegria." (ECL, p.72)

"fez um *gesto* amplo, carregado de liberdade e de vida." (ECL, p.72)

"Acariciou-lhe os seios e deixou ali a mão *pousada*, o *gesto* interrompido." (ECL, p.93)

Usa o retorno vivo e animado das mesmas palavras, procedendo por *gradação ascendente*:

"O *ritmo suave dos músculos nas pernas longas e bem feitas*." (ECL, p.93)

"Seu *corpo demonstrava quando os músculos on-deavam suavemente sob a pele*." (ECL, p.94)

"A luz da manhã recortava seu corpo contra a *camisola* e o iluminava em todos os seus detalhes, *firme, às longas pernas, os seios pequenos e bem feitos, o ventre chato, aqueles músculos elásticos escondidos sob a pele suave, uma energia cal-*

ma e suave em cada movimento." (ECL, p.164)

Emprega várias vezes expressões ligeiramente diferentes, mas semelhantes ao nível do significado:

"A lâmina partida, rasgando a pele." (ECL, p.13)

"O surdo latejar, a lâmina rasgando a pele."  
(ECL, p.15)

"Como um vaso que vai: estilhaçado pedaços irregulares." (ECL, p.38)

"Estilhaços." (ECL, p.38)

Emprega uma frase no final de um segmento e retoma-a páginas adiante, para reiniciar outro segmento da mesma seqüência. Vê-se que a frase:

"O tempo acabou, mas os gestos continuarão a ser feitos, repetidos e aperfeiçoados",

que aparece no final de uma passagem (p.16), é retomada na página seguinte, com apenas algumas modificações:

"Os gestos conhecidos, repetidos, ainda uma vez."  
(ECL, p.17)

Esse mesmo recurso aparece aplicado de outras maneiras:

Às vezes uma frase, usada no final de um segmento é, com ligeiras alterações, recolocada no início de outro, mas agora, de seqüências diferentes, desviando o leitor para outros níveis de significação. Assim, uma passagem referente à SEQUÊNCIA 4 - *Guerrilha na Amazônia* - termina com a frase:

"Todos olharam para ele esperando a decisão."  
(ECL, p.22)

Esta mesma frase, ligeiramente alterada, reinicia o segmento de outra seqüência - a *atividade urbana da guerrilha* - desencarilhando agora o leitor e transportando-o a outro conteúdo:

"Todos olharam para ele, como se esperassem uma decisão. A sala do apartamento era pequena..."  
(ECL, p.22)

Há ainda a possibilidade de encontrar-se as mesmas frases, repetidas no início, no final e ainda no meio de passagens

que se referem a seqüências *diferentes*. Frases como esta:

"A única solução legítima é a de mudar o mundo", aparece no centro de um segmento, referente à SEQUÊNCIA 2 - *passado do narrador/personagem* (p.71) - depois no final da mesma parte (p.72) e, finalmente, reaparece muitas páginas adiante (p.119), agora fazendo parte de outra narrativa - *o conflito do narrador*. Sendo assim, a carga ideológica contida na frase, vai, aos poucos, acumulando mais significados, a ponto de se tornar um peso inquietante na consciência do leitor, impondo uma reflexão crítica, conforme prevê Brecht.

O processo de repetição pela acumulação de *imagens superpostas e simultâneas* - numa construção *cubista* - é também bastante freqüente no texto de Tapajós. Teoricamente um quadro cubista pode ser visto como a cristalização "simultânea" de diferentes pontos de vista, correspondente a sucessivas percepções do objeto num rodeio do olhar. Desse modo, registra na mesma superfície diferentes posições de um objeto em pleno deslocamento.<sup>42</sup>

Assim, no Em Câmara Lenta, o efeito de simultaneidade está presente em várias passagens que se sucedem por *multiplicação*:

"O vazio, outra vez, como agora, sozinho em casa, sentado na beira da cama, olhando a parede. Quase escuridão, um zumbido surdo, a pele se esticando, os olhos mortos cansados de ver e vendo, ainda uma vez, na parede o *rosto dela* (...). *O rosto multiplicado assumindo outras formas, outros rostos, todos mortos.* (...) as paredes ondulam, o teto se abaixa, o quarto é pequeno e *está cheio de mortos com sorrisos* (...) porque eu também morri, lá, naquele dia no momento que." (ECL, pp.24-5)

Como se observa no trecho acima, a superposição de imagens sugeridas pelo rosto da guerrilheira desaparecida, remetem por sua vez, a um contexto mais amplo: aspectos da guerrilha e suas

<sup>42</sup>XAVIER, Ismail. Sétima arte: culto moderno. São Paulo, Perspectiva, 1978. p.85.

conseqüências. O pensamento por associação, desse modo, conduz a imagens que se multiplicam e se desintegram:

"O espelho foi de novo colocado, agora ele está *trincado em mil pedaços e devolve uma imagem partida.*" (ECL, p.42)

"O corpo conhecido, mutilado. Mutilada a pele que os dedos sentiram, mutiladas as pernas, os braços, o ventre: *a dor se multiplica e é intolerável, porque conhecida.*" (ECL, p.83)

A força emotiva canalizada por estas repetições frequentes, sintetizam, pois, uma realidade fraccionada, expressa através de imagens multifacetadas. Tais reiterações e correspondências, onde se constata o trabalho eficaz dos cortes, cumprem a função de costurar fragmentos aparentemente desconexos, unificando-os em torno do tema proposto. Mais precisamente: as representações parciais, montadas, fornecem uma linguagem que materializa a temática do texto.

É o que se dá com a repetição constante da palavra *gesto*. Segundo o autor, em anexo, o conceito de *gesto* é abrangente porque envolve, não apenas o lado político e social, mas sobretudo, o aspecto pessoal. Utilizando a palavra *gesto*, o autor refere-se mais "a atitude de um indivíduo de se lançar inteiramente, de se jogar por completo, numa determinada proposta que é transcendente, isto é, que ultrapassa a política, a guerrilha, e chega a ser uma proposta de vida."

"A *repetição* está estritamente ligada à idéia de que, aquilo que havia de fundamental, naquele momento, para aquelas pessoas, *era esse gesto*. E era exatamente essa coisa fundamental que estava sendo aniquilada. Por isso precisava ser *repetida várias vezes*, para que o *peso desse aniquilamento se fizesse presente.*" (Anexos, p.178)

#### A FORÇA DO DETALHE

"Um tempo interminável, onde a certeza já obtida vai se derramar em mil suposições, em mil *detalhes* imaginados e cada um deles é uma nova lâmina cravada no músculo." (ECL, p.83)

Dentro do *todo estilhaçado*, a força do *detalhe*.

Conduzindo os recursos formais de maneira a se concentrarem em determinados pontos da narrativa, o autor de Em Câmara Lenta elege certos *detalhes*, transformando-os em imagens quase simbólicas, tamanha é a força que adquirem diante/dentro da totalidade fragmentada da obra. Transforma-os, inclusive, na possibilidade de desvendarem o segredo da articulação formal e temática do texto. São as "*chaves*" do *jogo de armar*.

"O *jogo de armar* está aí, para quem puder entendê-lo e encaixar todas as peças." (ECL, p.87)

Basicamente pode-se destacar dois detalhes, que, entre outros tantos, adquirem essa força de imagem simbólica: as expressões equivalentes a "*gesto*" e a "*jogo de armar*". A construção do texto se baseia no vai e vem constante entre essas duas forças que atraem e guiam seu traçado: o primeiro se relaciona com o tema fundamental da narrativa e abarca não só o aspecto real da história política do país e o seu impasse frente à *guerrilha*, mas também os anseios individuais dos guerrilheiros. O segundo tem a ver com a articulação formal do texto que, por sua vez, eleva-se a tema do próprio texto, não só porque passa a ser discutido na narrativa (auto-reflexividade), mas porque, a partir da compreensão da forma, os fatos tematizados podem ser desvendados em sua profundidade.

"(...) como um mecanismo de buscar sempre mais fundo a *chave do jogo de armar*. (...) Reúno os fragmentos do passado, recomponho a dilaceração, desvendo o mistério: apenas arranhei uma nova superfície e é preciso recomeçar, ir mais fundo." (ECL, p.113)

"Hoje eu olho para a parede e nela desfilam os fragmentos do passado. As peças do *jogo de armar* que podem ser organizados numa figura." (ECL, p. 114)

A totalidade do real é, pois, analisada a partir dos fragmentos. Daí, a importância do detalhe peculiar, a importância da observação apurada do particular. É isto que vai forne-

cer a visão crítica do ser humano isolado numa sociedade em crise. Desse modo, a exploração dos detalhes, acumulados em escala sempre crescente, promove a força semântica que vai, aos poucos, configurando a *significação* e a unidade profunda que envolvem a trama do tecido narrativo: *o gesto/guerrilha*, desvendado através do *jogo de armar*.

Chega-se, então, à grande *metáfora* do romance.

Assim, a palavra "*gesto*" que aparece num índice bastante elevado, é o "*motivo condutor*" (leitmotiv) do texto - base temática que contém o peso do significado. Toda a força poética do narrador é voltada principalmente a esse fragmento significativo que, desde o início da narrativa vem recebendo uma carga semântica de grande força. Veja-se:

"O *gesto* que não foi feito." (ECL, p.31)

"O *gesto* precisava ser feito." (ECL, p.48)

"Eu sei que o *gesto* estilhaçou-se, não se completou." (ECL, p.48)

"O *gesto* falhou em algum momento." (p.49)

"Os *gestos* serão inúteis, mas serão feitos, repetidos e aperfeiçoados." (ECL, p.15)

"(...) O *gesto* não foi em vão. Simplesmente não se pôde completar." (ECL, p.47)

O reaparecimento dessa palavra-chave é marcada sempre com a força de um "*motivo*". E o *motivo*, é o significado que ela evoca: *o gesto interrompido*. A frase é interrompida, a história é interrompida, tal como o *gesto* que não se completa. Isto, na opinião do autor, representa "o desabar de todo um projeto, que é muito mais que um projeto político, muito mais que um projeto exterior a nós: é um *projeto de vida*." (Anexos, p.177)

"Fazer mais uma ação para poder esperar - vazia, carente de sentido, porque parte de um *gesto já interrompido*." (ECL, p.50)

Processo semelhante verifica-se quanto à montagem da

personagem/guerrilheira "ela": há de se notar, que os índices referentes à personagem em questão, complementam o peso que o detalhe relacionado a "gesto" adquire ao longo do texto. E porque sua significação complementa a anterior, cabe citar o modo como o texto divide com este detalhe o poder de ênfase:

Como se pode observar, desde as primeiras páginas do romance, aparecem referenciais que fornecem o esboço das peculiaridades físicas e psicológicas da personagem. Mas cabe ressaltar ainda, certos detalhes, tais como frases incompletas ou expressões interrogativas acerca do destino da personagem, que se constituem no *elemento de tensão* da narrativa, estabelecendo o suspense. Algumas palavras apenas, já na segunda página do romance, chamam a atenção pelo valor significativo que canalizam:

"(...) os mortos aqui ao lado, no banco de trás, em toda a rua, todos os mortos reunidos num só corpo, *aquela corpo, o que fizeram com ela?*" (ECL, p.14)

Fragments como este, aparecem em diferentes páginas, sempre relativos à mesma personagem e carregados de um valor emocional cada vez maior:

"Porque com quase todos foi assim, todo mundo sabe que a notícia do jornal é uma mentira, *o que fizeram com ela?*" (ECL, p.18)

E assim, em várias páginas sucessivas, repetem-se os mesmos detalhes, que se acumulam aos poucos, nos espaços reservados da memória do leitor, até o momento da decodificação:

"É tarde, *o que fizeram com ela?*" (ECL, p.38)

"Os elementos acumulados e ordenados pelo tempo se arreventaram, explodiram em mil fragmentos, *no momento em que ela.*" (ECL, p.38)

"Mas seria uma resposta. *Se ela.*" (ECL, p.85)

Vê-se que o não dito pressupõe o significado subjacente. A personagem, descrita e anunciada a partir de uma série de detalhes, aparece, então, configurada numa espécie de operação me-

tonímica, ou mais exatamente, num *close/sinêdoque*.

A grande metáfora, neste caso, pode ser apreendida nos pormenores distribuídos em torno da *guerrilha* e da personagem "ela": na esfera da primeira, ou melhor, em função dos fatos históricos, aparecem não só imagens simbolizando *empecilho* para os guerrilheiros (a solidez da "pedra", por exemplo), mas também imagens que articulam a força do *poder* dominante (a potência dos "aviões", a enormidade da "floresta amazônica", o poder da "metralhadora"). À volta da personagem "ela", aglutinam-se detalhes de rosto, cabelos, mãos, dedos, olhos - inerentes ao *close* - com os quais o autor tenta caracterizar a personagem em questão. O *close* aparece bastante claro numa frase que se repete em todos os segmentos da SEQUÊNCIA 6 - *Em Câmara Lenta*:

"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." (ECL, p.16 et passim)

O romance, deste modo, destaca componentes básicos que o compõem: as expressões "ela" e "gesto" são dados que se completam e constituem como resultado, uma revelação maior - o *gesto falho*, o *gesto interrompido*.

A expressão "jogo de armar" é outro detalhe revelador que, num processo semelhante, vai sendo montado - peça por peça:

"O *gesto* continuava *estilhaçado*, espalhado aos *pedaços* pelo chão da casa e é impossível reunir as *peças* para reconstituir seu sentido. Para reconstituir a forma ao *jogo de armar*." (ECL, p.42)

Cada detalhe relativo ao *jogo de armar* é uma peça nova - retratada sempre de um ângulo diferente - e encaixada ao *jogo* para a reconstituição dos fatos:

"Chave eternamente provisória, porque o *jogo de armar* é interminável: o próprio fato de organizar as *peças* representa a *criação* de uma *peça nova*, de uma *configuração nova* - e exige uma *nova solução*." (ECL, p.113)

Assim, em cada "pedaço" de realidade estão contidos todos os ingredientes capazes de revelar o que se pode saber sobre o real na sua totalidade. Ou seja: cada fragmento representa o todo. *Expressa-o, à maneira de um primeiro plano, no cinema.*

Segundo Epstein as imagens em *primeiro plano* possuem, cada uma, suas próprias fronteiras, seus movimentos, sua vida, sua finalidade própria. *Elas existem em si.*<sup>43</sup>

O *primeiro plano*, portanto, *literariamente o detalhe*, assume a função de produzir uma nova percepção. Vê-se, então, que o detalhe, "além de sintetizar, indiretamente, a poética executada no texto, é diretamente a síntese do resultado da luta: peças espalhadas, partidas, exigindo uma reunião para readquirirem, se possível, um significado."<sup>44</sup>

Neste sentido, a *metáfora* do romance - o *gesto/guerrilha* (interrompido), montado através do *jogo de armar* - atravessa o texto, construindo a *estética da agressividade*.

Renato Tapajós usa o *detalhe* de forma a criar continuamente uma espécie de paralelismo interdependente entre *forma artística* e *tema*: a forma artística entorpece, envolve - é um *jogo*; o tema revela uma realidade assustadora, porém se constitui na descoberta, no achado significativo proposto pelo *jogo formal* que, por sua vez, também se torna crítico, eliminando, paradoxalmente, a sua natureza primeira de jogo entorpecedor.

#### CÂMARA LENTA: MOVIMENTO E SIGNIFICAÇÃO

"Os gestos conhecidos, repetidos ainda uma vez."  
(ECL, p.17)

Dentre os vários recursos de que se vale Renato Tapajós

<sup>43</sup>XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p.91.

<sup>44</sup>MACHADO, Janete Gaspar. Constantes ficcionais em romances dos anos 70. Florianópolis, Editora da UFSC, 1981. p.80.

para a reinvenção de sua linguagem, não há dúvida de que a *repetição* ocupa uma faixa de frequência bastante representativa, aparecendo lançada em todas as direções à maneira do processo cinematográfico "*câmara lenta*". O objetivo da *repetição* é, pois,

"ativar a imaginação e levar o leitor a *prolongar em si aquele instante do ato criador em que o esforço da intuição e da inteligência pressiona o material lingüístico, amoldando-o ao individualismo da fala ou do estilo.*"<sup>45</sup>

A *repetição* é o elemento estrutural do *ritmo*: e o ritmo significa *movimento* - um dos processos mais evidentes no cinema e uma constante na obra de Renato Tapajós. Essa reiteração, que no início se manifesta como recurso para valorização do *pormenor*, do *detalhe*, se transforma em "*câmara lenta*", numa fórmula de ampliação dos significados tematizados. O autor força o leitor a *ver de novo*, *lentamente*, para intensificar a valorização do conteúdo.

"(...) os gestos continuarão a ser feitos, *repetidos e aperfeiçoados.*" (ECL, p.16)

No cinema, o procedimento fundamental capaz de coroar o processo de revelação promovido pelo movimento da câmera, é a *alteração de velocidades* permitida pela projeção cinematográfica. É aí que se cristaliza a relatividade da noção de *tempo*.<sup>46</sup>

Em "*câmara lenta*", pode-se acompanhar os mínimos movimentos que compõem um gesto, uma expressão facial que carrega emoção, ou mesmo estudar a evolução de processos naturais.<sup>47</sup> Ao mesmo tempo reforça a imagem e esclarece o espectador que aguarda a revisão dos referenciais.

Alguns críticos assumem que, diante de uma fotografia ou da imagem cinematográfica, nossa leitura começa pelo "*reconhe-*

<sup>45</sup>TELES, Gilberto Mendonça. Drummond - A Estilística da Repetição. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976. p.47.

<sup>46</sup>XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Op. cit., p.92.

<sup>47</sup>Ibid., p.92.

cimento" de uma certa realidade, por *comparação*. Este reconhecimento é o primeiro passo para a captação de um sentido. E o cinema deve preservar esse processo. Diante de um *gesto em "câmara-lenta"* é essencial que o espectador *reconheça* que se trata de um *gesto* (já conhecido), *transfigurado, alterado*, para sugerir algo numa direção específica. O envolvimento do espectador viria justamente da tensão advinda da percepção dessa diferença: *o gesto é o mesmo e não é, porque está transfigurado.*<sup>48</sup>

Tal como se posiciona Walter Benjamin, o *ralenti* (câmara lenta) não confere simplesmente relevo às formas do movimento já conhecidas por nós, mas sim, descobre nelas outras formas, totalmente desconhecidas. Na sua opinião, a *câmara*, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções, "nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo."<sup>49</sup>

Para o crítico, "Graças ao *primeiro plano*, é o espaço que se alarga; graças ao *ralenti*, é o movimento que assume novas dimensões."<sup>50</sup>

A repetição desse modo, pode provocar um *retardar* no ritmo do pensamento, fazendo com o que o aspecto em que insiste,

"avolume-se pela demora e revele ao mesmo tempo o comprazimento nessa *ampliação intencional.*"<sup>51</sup>

<sup>48</sup>XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Op. cit., p.99.

<sup>49</sup>BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução". In: Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1980. p.23 (Os Pensadores)

<sup>50</sup>Ibid., p.23.

<sup>51</sup>Declaração de Maria H. de Novaes PAIVA. Apud TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p.48.

A SEQUÊNCIA 6 - em *câmara lenta* - é a que melhor comprova a utilização dessa técnica cinematográfica: o efeito da montagem em "*câmara lenta*", se faz presente pela *repetição* dos mesmos segmentos, cujo significado, porém, vai sendo ampliado, adquirindo consistência nova, através do redobro e dos novos enxertos. Nota-se que estes serão transcritos em *itálico*, enquanto o fragmento-matriz estará em *negrito*. A narrativa começa com uma passagem totalmente desconhecida. Veja-se:

**"Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco trazeiro, mas interrompeu o gesto..."** (ECL, p.16)

Esse segmento aparece deslocado, inserido entre outros contextos, *congelado* por um *corte* súbito, produzindo o suspense e abrindo uma expectativa.

Com relação às outras seqüências, esta também se apresenta - na estrutura geral da obra - totalmente fragmentada, mas agora, não apenas à maneira de *cortes* e sim, através de *enxertos*, de *inserções*: isso gera um *reforço* do significado, numa escala sempre crescente de valores. O fato, então, é montado aos poucos, como um *jogo de armar*, peça por peça. Veja-se o novo segmento:

**"Como em câmara lenta: o policial pediu para ver o que tinha na maleta e na maleta tinha uma metralhadora; ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto..."** (ECL, pp.25-6)

De maneira semelhante, em páginas cada vez mais distanciadas, as mesmas passagens vão se repetindo, reduplicando, acumulando significados pelas novas inserções e pela *montagem em câmara-lenta*. Observe-se:

**"Como em câmara lenta: ele percebeu que a rua estava bloqueada por uma batida policial. Olhou para os lados e percebeu que não havia por onde escapar: atrás, outros carros já paravam, cortando a possibilidade de manobrar e fugir pela contra-mão. (...) o policial pediu para ver o que tinha na maleta e na maleta tinha uma metralhadora: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco em direção ao banco trazeiro, mas interrompeu o gesto..."** (ECL, pp.57-8).

Ao repetir-se, a significação ascende até um grau rigorosamente superlativo, cuja intensidade desdobra o significado anterior: os fragmentos, antes sem sentido, vão ganhando explicação num conjunto novo; a narrativa adquire novas forças e se realimenta com novas inserções, intensificadoras do significado. Assim, à medida que a história avança, a imagem vai se ampliando cada vez mais, e a tensão da narrativa vai crescendo sempre com mais força:

*"Registrar as imagens conhecidas cada uma carregada de significações, cada uma devolvendo o olhar acrescentado pelo peso dos gestos que foram feitos."* (ECL, p.47)

Como se observou ainda, a palavra *gesto* - sempre repetida e desdobrada no contexto - carrega uma carga semântica bastante significativa. Pode-se dizer que é o *fio de tensão* que liga o romance, numa ordem sempre crescente, numa cena cada vez mais aumentada e nítida: a primeira palavra destila na segunda boa parte de seu conteúdo, e este, já enriquecido, "golpeia, por sua vez, com todo o seu volume aumentado, o terceiro ao qual insufla mais ainda o seu caudal de qualificação."<sup>52</sup>

Percebe-se então que, à medida que os fragmentos vão sendo inseridos, o autor está, aos poucos, montando um fato, uma história, peça por peça, até atingir o ponto máximo: o momento da *tortura da personagem*. O fio de tensão se intensifica, pois, estimulando uma cadeia de novas sensações: a imagem é focalizada cada vez mais de perto, sempre em partes cada vez maiores, até atingir o "*close-up*" (grande plano), alcançando, desse modo, a totalidade do significado através do *detalhe*. É a *visão global*.

No entanto, observe-se: enquanto, através de fragmentos, as peças estão sendo montadas e a tortura da personagem se rea-

---

<sup>52</sup> Carlos BOUSOÑO. Apud TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p.48.

liza, numa visão bastante amplificada - que é o momento de *tensão máxima* - simultaneamente começa a *fragmentação*, a *desmontagem física* da personagem guerrilheira.

O autor *constrói* para *destruir*: ele monta um texto, monta uma história (um fato), mas desmonta o elemento humano. Veja-se como se processa essa *desconstrução*:

Através do *pormenor sinedótico* - inerente ao *close* de *rosto*, *olhos*, *lábios*, *braços*, *mãos*, *dedos*, ou outras *partes/detalhes* - o autor vai, aos poucos, fragmentando a personagem: no início, ela é espancada, torturada, os ossos se rompem, seus lábios se rasgam, o sangue escorre:

"Os *dedos* estalaram, os *ossos* se rompendo com o impacto." (ECL, p.170)

"O *canto* de seus *lábios* estava rasgado e o ferimento ia até o *queixo*." (ECL, p.171)

Em seguida, *quebra-se-lhe* o *braço* e ela é submetida a uma espécie de *crucificação*. No ato de *erguê-la*, seu corpo se *desmantela*. E, finalmente, com a "*coroa de Cristo*" - um *anel* de metal com *parafusos* - o *crânio* se *esfacela* e um dos *olhos* *salta-lhe* da *órbita* devido à *pressão*:

"Quando os *ossos* do *crânio* estalaram e *afundaram* *ela* já havia perdido a *consciência*, *deslizando* para a *morte* com o *cérebro* *esmagado lentamente*." (ECL, p.172)

Vê-se que a personagem vai sendo *desmontada* aos poucos, numa *escala decrescente*, até chegar à *perda total* dos sentidos: esse *desmantelamento*, que se efetua através do *close/sinedoque*, reflete, por sua vez, o *esfacelamento* de um ideal, pela *repressão* de um *sistema* também *esfacelado*. Daí, a *linguagem* igualmente *fragmentada*. E o resultado será este: *texto fragmentado = indivíduo fragmentado e sistema fragmentado*.

Como se pode observar, quando a história é *reconstruída* quase totalmente, ou melhor, *literariamente* através de *detalhes significativos*, inicia-se, simultaneamente, a *fragmentação* do elemento humano, *recomposto* antes, *pedaço por pedaço* pelo nar-

rador/personagem. A morte da companheira é o símbolo da *impotência do gesto - o gesto interrompido*:

"O gesto que é definitivamente, a última peça do jogo de armar porque agora, nesse exato momento, ou o jogo já está completamente montado e forma uma figura, ou então ele nunca mais poderá ser armado porque não teve sentido e não forma figura nenhuma." (ECL, p.175)

A seqüência, desse modo, realiza-se pela montagem de vários planos diferentes, mas interligados: os primeiros fragmentos propõem imediatamente um suposto *plano geral* que vê à distância (fuga dos guerrilheiros), com tendência a planos cada vez mais próximos, à medida que os fragmentos narrativos vão sendo ampliados e a tortura da personagem se aproxima. Chega-se, então, ao *primeiríssimo plano (close-up)*. É perceptível que se deixa de focalizar o *conjunto* em favor do *pormenor*, que, por sua vez, explica o todo da obra.

Assim, o efeito da *montagem* no romance de Renato Tapajós, ocorre através da manipulação dos processos de *repetição*, que desvelam, *em-câmara-lenta*, o conteúdo que o texto veicula. Isto *retarda* o ritmo do romance, produzindo um sentimento de *suspense*: faz com que o leitor fique ansioso, aflito por saber quando, afinal, terá lugar a ação tão elaborada e *vagarosamente* construída.

Aí está, a justificativa das expressões constantes do texto: "*gesto interrompido*", "*imagem partida*", "*espelho estilhaçado*", "*espelho trincado*", "*lâmina partida*", "*latejar*", "*romper*", "*pedaços*", "*elementos acumulados, arrebatados*", "*despedaçados*", "*explosão em mil fragmentos*", enfim, uma série de palavras e frases, cuja carga semântica vai sendo desdobrada, ampliada e multiplicada, pelo recurso da *repetição em-câmara-lenta*. São fragmentos que constituem uma síntese do resultado do "*gesto*" sugerido por Tapajós:

"Peças espalhadas, partidas, exigindo uma reuni-

ão, para readquirirem, se possível, um significado."<sup>53</sup>

Justifica-se, ainda, a repetição de diferentes passagens que ocorrem no desenrolar da narrativa e que, embora distribuídas com algumas variações, comportam a mesma força semântica. Frases como esta:

"O rosto dela - o rosto dela virando mais uma vez dentro do carro, num movimento repetido, sempre o mesmo movimento..." (p.47),

liga-se a passagens semelhantes repetidas várias vezes no final do livro, sempre de maneira idêntica:

"Então pegou o corpo ainda meio cheio e, num gesto lento, como se afastasse uma cortina, ofereceu a ele." (ECL, p.162 et passim)

Nota-se que os gestos se realizam com extrema lentidão, o braço retém sua trajetória numa *câmara lenta* voluntária, obtida pelo efeito da *montagem*.

"cada gesto se fazia lento, gracioso, quase solene." (ECL, p.37)

Ora, gestos são movimentos e, da maneira pela qual são expressos, indicam movimento físico - movimentos do braço, do rosto. Esses movimentos, por sua vez, complementam a passagem descrita e sempre repetida na seqüência acima:

"Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto..." (ECL, p.16 et passim)

O gesto/movimento físico passa, então, a significar o gesto/história (ação/guerrilha),

"O ódio em movimento..." (p.176);

amplia-se no significado gesto/morte,

"O gesto que é, definitivamente, a última peça do jogo de armar." (p.175);

para, finalmente reverter-se no gesto/consciência,

"Alguém tem que fazer as coisas." (p.133)

---

<sup>53</sup>MACHADO, Janete Gaspar. Op. cit., p.80.

O *movimento* e o *gesto* geralmente se identificam como elementos de mudança, de transformação, de guerra. Renato Tapajós, desse modo, encontra no movimento do *gesto* não só o movimento da guerra, mas da luta em si, da luta do ser humano contra o mundo degradado. Neste sentido, o movimento pode significar *desafio*, que é o momento da desforra: luta ou morte. Assim, como afirma o autor em entrevista anexa, sua intenção é discutir questões um pouco mais profundas e que transcendem não só os fatos, a história, mas a própria interpretação desses fatos difundidos na época. (p.164)

Sendo, pois, um recurso usado com adequação ao conteúdo que descreve, pode-se dizer que a *repetição em "câmara lenta"*, permite que a obra de Tapajós se ofereça como um todo coerente com as solicitações estéticas de seu tempo, já que reflete grande inquietação social e expressiva luta artesanal. A escritura moderna, na ânsia de "recriar continuamente a linguagem, pōde encontrar na *repetição* um *poder dinamizador* e ao mesmo tempo um *meio* para sugerir *mais além* do que podem comportar as estruturas primárias do idioma."<sup>54</sup>

Neste sentido, o autor de Em Câmara Lenta vale-se da *repetição*, para atingir o nível da estrutura profunda: tal como no cinema, pretende sugerir, efeitos de *movimento e significação*.

#### AUTO-REFLEXIVIDADE: DESMISTIFICAR O TEXTO

"O jogo de armar está aí, para quem puder entendê-lo e encaixar todas as peças. Eu não posso mais - nenhuma coerência quando se destroem algumas peças: ela e a confiança." (ECL, p.87)

---

<sup>54</sup>TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p.46.

O *auto-questionamento* constitui o *núcleo-gerador* de conscientização e crítica no romance de Renato Tapajós. Em Câmara Lenta procura inserir o leitor dentro de seu próprio espaço narrativo, levando-o a *refletir* sobre os artifícios da própria arte. A imposição dessa reflexão sobre o fazer literário está disseminada por toda a narrativa e se realiza, basicamente, através dos recursos da *montagem*. O significante literário transforma-se em *signo* de *si mesmo*. A conjunção da visibilidade auto-reflexiva da técnica é, em consequência, *antiilusionista*.

Este é um dos recursos já utilizados na arte de Cervantes. Dom Quixote já revela uma preocupação modernista, precoce mesmo, com a própria viabilidade da narrativa: o herói de Cervantes - "o desmancha-prazeres involuntário" - desmancha literalmente o mundo mágico, expondo, de forma violenta, a fragilidade de sua essência. Proclama sua própria artificialidade demonstrando que não é real.<sup>55</sup>

Machado de Assis, do mesmo modo, interrompe seus textos para desculpar-se, às vezes, de um suposto lapso: "em um desmantelamento lingüístico de sua própria prática, ele disseca com freqüência sua expressão."<sup>56</sup> Em seus filmes, Godard, Resnais, Glauber Rocha, bem como outros cineastas modernos, desconstruem a narrativa, desperdiçam desfechos, impondo a auto-reflexividade como princípio estético. Enquanto compõem a história, a *minam*, simultaneamente, a partir de seu próprio interior. Glauber Rocha, por exemplo, desorienta o espectador com rupturas brutais: o mundo de Terra em Transe é fragmentado e sua estruturação se torna visível.

Grande parte da narrativa fílmica atual, constitui-se de

---

<sup>55</sup> STAM, Robert. O espetáculo interrompido. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p.18.

<sup>56</sup> Ibid., p.69.

cenas interrompidas, confundindo o espectador e obrigando-o a reconstruir mentalmente o espaço diegético. Os romances mais recentes são também auto-reflexivos, pois questionam suas próprias premissas e desenvolvem sua própria auto-crítica. Entre outros, Confissões de Ralfo de Sérgio Sant'Anna e Sempreviva de Antônio Calado, servem de exemplo. Em seu romance, Sérgio Sant'Anna coloca sua preocupação voltada para os procedimentos poéticos, pois transforma em conteúdo narrativo as questões teóricas sobre os valores literários, obrigando o leitor a uma reflexão sobre a própria linguagem, que se reverte em forma de crítica ao contexto social.<sup>57</sup>

Sempreviva, da mesma forma, denuncia-se através da auto-reflexividade: a quebra da estrutura narrativa, o desaparecimento de perspectivas, a tentativa de reconstrução dos fatos através de múltiplos ângulos, enfim, as diferentes linguagens com as quais o romance dialoga, tudo isso mostra que o texto é um exercício estilístico que se confessa a si mesmo. Em várias passagens, retalhos de memória do narrador/personagem vão, aos poucos, esclarecendo o leitor, que tenta recompor a história estilhaçada, até que os contornos ainda indefinidos, se concretizem. Assim, a história, "embora feita de remendos coloridos diferentes entre si, era completa, como uma roupa de arlequim ou uma colcha paraguaia."<sup>58</sup>

Ao questionar sua estrutura e sua textura, o romance põe em questão sua linguagem com exemplos que discutem a própria construção do texto.

Estendendo essas considerações no espaço da literatura latino-americana, não se pode deixar de apontar Rayuela ("O Jo-

---

<sup>57</sup> Cf. MACHADO, Janete Gaspar. Constantes ficcionais em romances dos anos 70. Florianópolis, Editora da UFSC, 1981. p.137.

<sup>58</sup> CALLADO, Antônio. Sempreviva. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. p. 147.

go da Amarelinha"), como exemplo de uma narrativa auto-reflexiva, que traz dentro de si sua própria auto-crítica, já que o livro se constitui num exercício intelectual, aonde o autor cria várias possibilidades de armar a história. O compromisso máximo de Cortázar, nesse ponto, é com a própria literatura, em vista do questionamento que estabelece sobre os procedimentos literários no conteúdo do texto.

Neste caso, Em Câmara Lenta oferece em sua técnica de montagem, certas semelhanças com o romance de Cortázar: ambos constituem-se num *jogo de armar*; ambos desvelam a especulação teórica que os define e justifica.

O texto, desse modo, discute suas conveniências com o leitor e desmascara o seu fazer-se. Ao lado das funções *emotiva* e *conativa* presentes no discurso, instala-se a função *metalinguística*.

É dessa maneira que, no Em Câmara Lenta, Renato Tapajós induz o leitor a participar de seu *jogo de armar* e alerta-o para a manipulação dos recursos empregados.

O *congelamento de cenas*, por exemplo, é uma das técnicas utilizadas pelo autor, com a finalidade de evidenciar o processo da *montagem*. Quando suspende uma frase ou a narração de um fato, ele imobiliza o fluxo da narrativa, num equivalente fotográfico da *imagem congelada*:

"(...) porque eu também morri, lá naquele dia, no momento que." (ECL, p.25)

Os fotogramas congelados, novelísticos e cinematográficos, dizem muito da relação problemática entre as páginas ou imagens bidimensionais e a quarta dimensão: o tempo. Ao fazer uso dessa técnica, Tapajós suspende o curso lógico da narrativa, destituindo-a de dimensão.

"Ao 'congelar' as imagens em fotografias fixas, o fotograma retira do filme um dos alimentos da

impressão de profundidade."<sup>59</sup>

O congelamento das seqüências no Em Câmara Lenta, pela interrupção dos segmentos ou frases é, pois, um recurso empregado pelo autor, para chamar a atenção sobre os artifícios da própria construção do texto.

Walter Benjamin compara o "*efeito alienante*" do teatro épico ao congelamento súbito que ocorre em uma séria discussão de família sempre que uma *pessoa estranha* entra no recinto. O estranho depara-se com uma série de condições circunstanciais: rostos zangados, janela aberta, o interior da sala desarrumado. A *interrupção* torna as condições "*estranhas*".<sup>60</sup>

Os efeitos causados pelo congelamento das narrativas, se evidenciam, além disso, ao nível do significado, em diferentes referenciais que impõem uma reflexão sobre a linguagem reproduzida no texto:

"O *rosto congelado* numa expressão dura e decidida." (ECL, p.80)

"Um *bloco de gelo* no estômago e no rosto, a *frieza* daqueles que se determinam..." (ECL, p.139)

As expressões equivalentes a *gesto congelado*, por sua vez, correspondem a outro referencial temático que, volta e meia, perpassa o texto: a imagem da "*pedra*":

"Eu estou *frio, frio* como uma grande *pedra de gelo, imóvel e pesada*." (ECL, p.156)

A pedra pela sua compleição de resistência sugere a solidez dos sentimentos do narrador/personagem: simboliza, sobretudo, o ideal de contenção emocional, de lucidez intelectual, de invulnerabilidade dos compromissos emocionais:

"(...) todo o amor só pôde se transformar nesta *fria pedra de gelo*, neste olhar seco, nessa garganta seca, onde a única coisa que poderia mudar seria *se ela*." (ECL, p.161)

---

<sup>59</sup>STAM, Robert. O espetáculo interrompido. Op. cit., p.61.

<sup>60</sup>Ibid., p.153.

Os sentimentos se solidificam, se transformam em *pedra*, permanecem "*fora do tempo*":

"(...) as *pedras* que existem no fim da praia barram o caminho, o *mar é sólido* e depois não há mais nada." (ECL, p.15)

Neste sentido, a imagem "*pedra*" transcende o significado de simples fator "*empecilho*" (poder) para os guerrilheiros, podendo sugerir a necessidade de resistência nos ideais de luta do ser humano. Reflete, sobretudo, a insolubilidade do conflito psíquico, expressão da permanente dialética da alma humana: é a metáfora do mecanismo de defesa contra tudo o que de irracional e caótico ameaça emergir do seu abismo interior. Isso, conseqüentemente, transporta a outra recorrência: a imagem da morte, uma constante no texto:

"Diante da *pedra*, da *pedra* que cobre todos os mortos, todos os sonhos, todo o sentido de suas mortes, todos os que morreram." (ECL, p.151)

Desse modo, a manipulação do artifício cinematográfico do congelamento de cenas não se evidencia somente nos *cortes* que suspendem os fatos narrados, mas se exerce também no próprio conteúdo canalizado, numa incessante operação metalingüística:

"Simplesmente nos esvaziaram: o *gesto ficou congelado*, apontando uma inexistência." (ECL, p. 56)

A *imagem congelada*, significando *gesto/interrompido*, por sua vez se distende, se amplia e passa a significar também o *ódio congelado, contido*, no protagonista/narrador:

"(...) a expressão *estática, congelada* numa máscara de decisão, de *músculos contraídos*. Despedaçados. As mãos sobre o volante, esperando o momento da largada... Para transformar em *atividade, em movimento o ódio represado*, o *contido desespero* - numa *explosão de gestos*..." (ECL, p. 140)

Desse modo, enquanto o narrador induz à ação, no sentido de transformar a *imobilidade* (ódio reprimido) em *movimento*, há, sempre algo, como já se observou, que impede a liberdade de agir: daí, o rompimento da seqüência narrativa - ao nível da

*estrutura formal* - e o gesto congelado - ao nível da *significação*.

O ato de congelar as imagens implica, pois, um retardamento da narrativa: ela não flui, não se dinamiza de imediato. Esse elemento "*retardador*" se evidencia no texto através do esforço do narrador/personagem, na tentativa de recuperar uma imagem congelada no tempo: são detalhes represados na memória que tentam voltar à tona:

" (...) Morreram tentando e quem pode deixar de tentar? e ela. Ela também. (...) Agora eu vou saber." (ECL, p.153)

"Agora eu sei. (...) e eu vou querer saber que tipo de gente que é capaz de fazer tudo aquilo a uma mulher, que é capaz de." (ECL, p.174)

A narrativa, antes fragmentada, começa a fluir, se dinamiza: os movimentos, antes vagarosos, vão adquirindo velocidade, precipitando o desfecho da história. O romance ganha contornos nítidos e recupera, aos poucos, a totalidade do significado, isto é: O *gesto/guerrilha*, que se completa no *gesto/consciência*, de que o "único crime é permanecer na superfície da vida." (ECL, p.31 et passim)

Assim, a descontinuidade e ruptura no Em Câmara Lenta conscientizam o leitor da mediatização retórica e estilística da narração: a linguagem é submetida a uma incessante operação metalingüística, isto é, aquela que, dobrada sobre si mesma, conduz o leitor para a teia das interrogantes acerca do próprio código utilizado:

"O *gesto incompleto, estilhaçado* no momento em que ela." (ECL, p.47)

O jogo formal está de tal modo visível que o texto se confessa produzindo o que Adorno chama de *distância estética*:

"Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora quiado, através do comentário, até o palco, para trás

*dos bastidores, para a casa das máquinas.*"<sup>61</sup>

Para Adorno, a distância estética é mandamento da própria *forma* - um dos meios mais eficazes para expressar o que lhe é subjacente:

"Na *transcendência estética* reflete-se o desencantamento do mundo."<sup>62</sup>

É nítido o procedimento de Renato Tapajós: ele procura conservar a separação entre leitor e texto através das revelações que agridem sua passividade contemplativa, bem como através das inserções acerca do modo como o texto é elaborado. Ao discutir procedimentos formais como se fossem matéria ficcional, o leitor é arrastado para trás do texto pronto, para o momento de sua feitura e passa a *ver* o texto e o seu *fazer-se*. Tira-se-lhe a ilusão de estar assistindo a algo pronto. Passa a refletir igualmente comprometido com as realidades estéticas e éticas trabalhadas:

"Não é a distância nem o tempo. Era a *maneira de ver*, de revestir os gestos com uma gravidade solene e emprestar às vozes um *eco literário*. O sabor não estava em viver as coisas, mas em vê-las como se pertencessem a uma representação teatral, única e jamais reproduzida. *Vê-las de fora, ainda que participando, recriá-las no momento mesmo em que aconteciam*. Eu era tímido ao extremo e representava o tempo todo: via o mundo no espelho, como se ele também representasse. E justamente *por emprestar essa aparência mágica às coisas, muitas vezes não percebia seu conteúdo, a vida tangível por trás da vidraça*." (ECL, p.30)

A recuperação do passado pelo narrador não consiste somente na rememoração dos fatos épicos: sua preocupação é a de recriar este passado pela evidência da arte:

"Se eu paro, hoje, e recrio um momento daqueles, me surpreendo de repente, ao ver por trás do *encantamento e do mito, realidades que me haviam escapado totalmente, coisas simples, fáceis e ricas, que me haviam aparecido como imagens fasci-*

---

<sup>61</sup>ADORNO, Theodor W. "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In: Textos escolhidos. (Os Pensadores). São Paulo, Abril Cultural, 1980. p. 272.

<sup>62</sup>Ibid., p.270.

nantes, mas sem espessura." (ECL, p.30)

Na revisão de sua existência passada, o narrador leva o leitor *com ele*, a perceber suas experiências mal-entendidas, enquanto personagem alienado: é graças à rememoração que ele se torna lúcido; na medida em que é estimulado pela narrativa é que encontra os significados:

"Eu perdi um mundo e me abasteci de mitos: *foi preciso conhecer a morte, para ser capaz de reconhecer os vivos. Lembro de cores, olhos, texturas, mãos. A minha amiga de olhos tristes: eu via nela uma inteligência romântica, uma suavidade distante, um vago encantamento que me atraía por não compreendê-lo. Suave, distante, quase transparente: uma imagem. Eu passei sem ver que por trás daqueles olhos havia uma vida interior intensa, uma energia reprimida e machucada, uma imensa carga de emoções esperando um gesto. O gesto que não foi feito. De repente, sem saber como, aqueles olhos são a coisa mais importante que aconteceu naquele tempo. Apenas hoje eu sei que os gestos devem ser feitos, que não podemos economizá-los - nem nos preservar. Quem conheceu a morte sabe que o único crime é permanecer na superfície da vida. Um dia eu me despedi dela, das árvores, do ar transparente e morno. Peças de um jogo de armar guardadas junto com a areia da praia, esperando o momento inviável.*" (ECL, p.31)

Nos fragmentos acima, estão visíveis vários artifícios empregados para a elaboração do romance: tematiza-se a natureza da compulsão estética que comanda a opção pelos recursos da *montagem* para a edificação do texto; tematiza-se inclusive, a razão da opção pelo *presente virtual*, típico do cinema, como esquema temporal apto a destacar os significados que, no momento da ação, passaram despercebidos pela personagem e, finalmente, a opção, pelo "*recriar*" a ação, a fim de *decifrar seus valores*:

"Toda beleza era triste porque *não era decifrada.*"  
(ECL, p.31)

Assim, o narrador/personagem - memória que articula e instaura a ação dentro do texto - recria um mundo real, no plano da ficção, deixando *visível a forma*, para que todos os sentidos não se percam, e sim, estejam presentes no texto:

"(...) voltar a esperar enquanto o fogo queima lentamente as entranhas, carboniza a razão e

não vê mais nada *além da forma* que é preciso conservar, *porque*." (ECL, p.141)

Significante e significado se definem, pois, do mesmo modo: ambos são um *jogo de armar*. É preciso montar o texto para compreendê-lo. É preciso montar os fragmentos para compreender os fatos e a razão do fracasso:

"*Fragmentos: as peças de um jogo de armar. (...) o próprio fato de organizar as peças representa a criação de uma peça nova, de uma configuração nova - e exige uma nova solução.*" (ECL, pp.112-3)

Como se pode observar, existe, explícita no texto, uma *poética* que preconiza a atitude lúdica indispensável ao *jogo de armar*, como premissa básica para a compreensão do texto. Isto possibilita a decodificação criativa e crítica conforme as orientações da *poética: remontar* o texto para compreendê-lo, da mesma forma que o narrador monta/cria a narrativa para compreender as causas e conseqüências do *gesto/inútil/falho*.

É essa *poética - a da montagem do jogo de armar -* que revela no texto o mecanismo que desperta (e cria) significados em cadeia, assim como, do mesmo modo, a ambição de "*mudar o mundo*" é inesgotável em suas motivações e finalidades:

"A única ambição legítima é a de *mudar o mundo*. (...) Sabendo que mudar o mundo é *transformá-lo sempre* - nossa contribuição está sempre por fazer. (...) Não existe vitória final." (ECL, p.113)

Cada etapa narrada revela mais detalhes, exigindo nova análise. São sempre expostos novos mistérios à espera da decodificação, (poço sem fundo):

"Reúno os fragmentos do passado, *recomponho a dilaceração, desvendo o mistério.*" (ECL, p.112)

*Narrar e lutar (viver)* são processos marcados pela *descontinuidade* e levam à confirmação do sentido da *inutilidade* do esforço de *lutar*, pois o ideal de luta perdeu-se diante da impossibilidade de atingir as finalidades requeridas. A luta só continua face a uma outra impossibilidade histórica: *continuar por causa dos mortos* e exigir outros mortos:

"Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer." (ECL, p.160)

O resultado do "lutar" são ações, fatos espalhados, sem sentido. Com o fracasso, os lutadores se dispersam: *morte* ou *deserção*. O resultado do "narrar" são as peças desconexas esperando a interpretação:

"Maldita mania de ser *coerente* no *desespero*, conferir *sentido* ao que já não pode mais tê-lo..." (ECL, p.141)

Dai, a linguagem fragmentada, dando sempre idéia de esfacelamento:

"O *gesto* continuava *estilhaçado*, espalhado pelo chão da casa e é impossível reunir as peças para reconstituir seu sentido. Para *restituir* a *forma* ao *jogo de armar*. Os elementos acumulados e ordenados pelo tempo se *arrebentaram*, *explodiram* em *mil fragmentos*, no momento em que *ela*." (ECL, p.42)

"(...) essa espécie de calma morta onde tudo aparece com uma clareza impossível e que só pode terminar no fogo, no *espelho estilhaçado*, no *gesto reprimido* vindo à tona, mas até lá." (ECL, p.157)

Conclui-se então, que Renato Tapajós tem um elo comum com os grandes escritores e cineastas: "*Desmistificar a arte*, nos conscientizando do seu meio, de seus códigos e do trabalho de seus significantes."<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup>STAM, Robert. Op. cit., p.48.

## À GUISA DE CONCLUSÃO: O COMPROMISSO DE RENATO TAPAJÓS

É na *montagem* pensada como um *recurso estético*, que a realidade veiculada se torna objeto do juízo crítico do leitor, levando-o ao *descondicionamento*. Na obra de Renato Tapajós, o que se questiona não é somente a situação do homem num contexto caótico, ou a denúncia, o momento político - tema central da literatura dos Anos 70 - mas igualmente, a própria linguagem como limite e incentivo de criação. A questão da *montagem*, no Em Câmara Lenta, assume então o papel de *dinamizador*, de força conotativa que regula o modo de consumo do texto. Renato Tapajós procura exercer uma dupla pressão sobre o leitor: *provocar sua participação ativa e suscitar sua reflexão crítica*.

No primeiro caminho o processo toma duas formas opostas: *penetrar, transportar* o leitor para dentro da história, depois *desentorpecer, chocar*, usando *ruptura e violência* em relação à tentação precedente.

A *montagem* provém desse trabalho de sedução: detalhes "estranhos" tais como as expressões "o que fizeram com ela?," "jogo de armar" ou a palavra "gesto", soltos no contexto, provocam a tensão, a curiosidade e a *participação* do leitor. Mas os contrastes, as rupturas, a alternância de tempos, enfim, os diferentes esti-

los de *montagem*, estes *agridem*, *alertam* o leitor e fazem com que seus conhecimentos e experiências cotidianas lhe pareçam "*estranhas*".

O intuito do autor é extirpar as falsas representações que o leitor faz de si mesmo, da sociedade e da História. Assim, sobre uma rede de significados que permeiam o texto, passa uma dupla impulsão: *participação/distância* do leitor.

O último requer um segundo modo de comunicação: a *reflexão*. Trata-se de levar o leitor a lançar um olhar que recuse as armadilhas da narrativa. É para isso que se empregam todos os processos de *montagem*: opera-se, então, uma *tomada de consciência lúcida*, marcando uma *distância* na ficção. O narrador / personagem é o *porta-voz*, o que carrega a palavra, virtualmente hábil para gerar idéias, significados.

Neste sentido, Renato Tapajós inicia um processo de *desalienação*, cujo objetivo é *eleva a emoção ao raciocínio*; incita o leitor a tomar uma posição crítica diante dos fatos, conforme prevê Brecht:

"(...) O gesto não é e não pode ser individual, o gesto é um movimento de milhões de mãos que sabem para que é e para que serve o gesto e então tem a força necessária para derrubar, destruir, arrasar tudo e construir." (ECL, p.158)

Pondo em ressalva a maneira de como a teoria brechtiana é entendida, e admitindo que um trabalho com a *emoção* é fundamental - "um dos elementos básicos tanto no cinema, quanto na literatura" - vê-se que a intenção do autor, conforme entrevista em anexo, é, sem dúvida, "*provocar o leitor e levá-lo a uma reflexão crítica*":

"Os meus filmes, os meus livros não tem como objetivo a *catarse*. E além disso - (e aí é uma coisa extremamente importante) - embora eu procure manter o espectador, o leitor tenso até o final, *busco um determinado tipo de emoção que não se completa, que não se esgota, que deixa uma expectativa, que não dá paz*. A *catarse* leva ao clímax e deixa o espectador, o leitor enfim, em paz consigo mesmo, reconciliado consigo mesmo. A idéia é *exa-*

*tamente o oposto: é trabalhar a emoção no sentido de deixar o leitor muito pouco conciliado.*" (Anexos, p. 167)

É este o projeto fundamental do texto: *arrastar/distan-*  
*ciar*, encantar para agir, no seu intuito de informação e crítica, ou como já se disse, de *informação crítica*.

O texto assume um significado nitidamente político na medida em que agride com violência e sarcasmo os valores da sociedade e do poder dominante opressor. Deixa, igualmente, de ser uma forma de narcotizar o leitor, para ser um veículo de manipulação de fatos em favor de uma finalidade ideológica, agindo sobre a realidade referencial e sobre o público/consumidor:

*"Revolucionário que é revolucionário não recua, não aceita compromisso, nem negocia com o inimigo."* (ECL, p.130)

*"É preciso tomar a iniciativa em plano nacional."* (ECL, p.104)

Conscientemente, portanto, Renato Tapajós politiza o leitor, produzindo combinações que causem *estranhamento*, através dos recursos da *montagem*.

É por meio dessa técnica que Em Câmara Lenta - emergindo criticamente do *caos revolucionário* iniciado em 64 - informa questiona e reflete sobre o quadro histórico-político de um passado recente: denunciando fatos reais sobre as guerrilhas que eclodiram na época, o autor desmistifica a História e, ao mesmo tempo, o texto literário que a canaliza.

Na sua síntese de emoção e consciência, reflexão, dialética e inovação formal, Em Câmara Lenta representa um exemplo nessa estética de desmistificação. É uma obra que se mostra preocupada não só com a elaboração formal ou conteudística, mas com seus próprios processos de produção. Ela se descerra como signo. No roteiro de sua desmistificação, exige do público consumidor uma apreensão consciente e crítica dos fatos. E isto

ocorre sem que haja o sufocamento da função poética. É justamente através da imponência dos recursos estéticos trabalhados que se tem acesso à complexidade do plano real. Desse modo, os conteúdos históricos veiculados submetem-se às conotações de ambigüidade imprimidos ao texto pela elaboração poética da linguagem:

"Em Câmara Lenta (...) é escrito conforme uma técnica requintada de fragmentação do real, mistura de planos temporais, visão rotativa - tudo ordenado em torno da ação que se completa aos poucos e dá nome ao livro. E não apresenta um significado, mas uma série deles, tantos, quantas são as faces da realidade e os correspondentes ângulos de visão." (Antonio Candido)<sup>1</sup>

A visão poética advinda do texto chega ao leitor contaminada por toda a sorte de dúvidas, conflitos, complexidades humanas, uma vez que "os *gestos* se despiram de tudo e são apenas aquilo que parecem: *gestos*"; e, sobretudo, porque "é impossível reunir as peças para reconstituir seu sentido".

A dificuldade do narrador/personagem no esforço de compreender os fatos vividos e coordenar os movimentos da narrativa, apresenta-se sob a forma de uma série de imagens congeladas, imóveis, justapostas, a partir das quais, por meio da *repetição* e *ampliação* se procura o descobrimento gradativo do sentido. Seu tempo não é o da revelação mas o do revelado.

A *montagem* opera, pois, um trabalho de *transformação* e *desrealização*. Não é de estranhar, então, que entrem em discussão os *gêneros literários*, que se *anulem fronteiras*, que diferentes linguagens se entrecruzem, se transfirmem e se integrem em novas unidades.

Assim - enquanto romance que aproveita os recursos do cinema, assimilando a interferência dessa estética de comunicação visual, para efeito comunicativo maior - Em Câmara Lenta

---

<sup>1</sup>Cf. Anexos, p. 194.

realiza-se como *literatura cinematográfica*, enriquecendo essa tendência da literatura brasileira que pode ter como precursor Oswald de Andrade. Com razão observou Antonio Candido (escrevendo sobre "Os Condenados"), que Oswald fora o lançador da técnica cinematográfica em nosso romance, caracterizada esta, pela "*descontinuidade cênica*" e pela "*tentativa de simultaneidade* que obsecou o Modernismo."

Reconhece-se dessa forma que, o que valia exclusivamente para o cinema, passou a ser aplicado no estudo da literatura, principalmente quando se tenta descrever uma técnica emergente nas modalidades contemporâneas de representação, onde o *fragmento* passa a inesperado *primeiro plano* nas formas de elaboração literária. Neste caso, a designação foi transposta para o romance, bem como a outras artes, com o objetivo de se dar um nome à justaposição inusitada ("*estranhante*") não só de níveis de realidade como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes.

A intervenção dos recursos fílmicos é quase uma exigência diante da nova dinâmica da arte: o homem é obrigado a pensar rápido para sintetizar uma constelação de estímulos provenientes de um mundo descontínuo, marcado por saltos no imprevisível. Tudo é colocado em função de um único marcador: o tempo, a história contemporânea, o compromisso com o momento presente. A arte precisa, pois, estar constantemente em mudança a fim de se ajustar à velocidade com que a própria História/cultura se altera.

Daí, a *dessacralização da arte*. Como quer Walter Benjamin, a arte é destituída de sua função ritualística, desnudada de sua "*aura*" sagrada, de seu resíduo de mistério. Todos os valores são regidos pelo valor maior: *o consumo capitalista* que dita, inclusive, *regras estéticas*.

Neste sentido, Em Câmara Lenta, assimilando as lições

marxistas de Benjamin, torna-se uma obra comprometida com as necessidades de seu tempo. Deixa de ser um objeto de culto, para ser um objeto de consumo necessário, posto que veicula informações que podem ampliar horizontes críticos do público consumidor.

Observa-se então que, apesar das profundas diferenças estéticas, na obra dos escritores da contemporaneidade revela-se uma preocupação *transcendente* que pode ter raízes muito diversas, mas que, em última análise, delinea um mesmo espaço de inquirição: o destino do ser, sua natureza secreta, sua inserção no mundo. E, sobretudo, questiona-se a própria estrutura poética, a linguagem como limite e incentivo de criação, o significante, inseparável do significado.

Desse modo, a partir do momento em que o escritor resolve assimilar na sua obra, a realidade, ele assume um compromisso ao mesmo tempo *literário* e *político*. Ele está orientado para um esforço revolucionário, no sentido de avaliar, julgar, e impor uma postura crítica ao leitor face à literatura.

Dentro desse critério, não se pode ignorar que, além do seu compromisso eminentemente *estético*, Em Câmara Lenta possui evidentemente definido um compromisso social e histórico. Embora o romance tendesse o ser efêmero adaptando-se a sua época, colocando-se dentro de seu tempo, ele, contudo, o transcende.

É o que reflete Benedito Nunes, em suas "Reflexões sobre o Romance Moderno Brasileiro", referindo-se aos romances voltados ao circunstancial dominando o narrador, demasiadamente próximo dos fatos: afirmando que a *transição ao plano da universalidade* efetua-se "quando o testemunho se incorpora à experiência vivida, e quando a experiência vivida não é apenas a veracidade de um depoimento", o crítico situa como exemplo o romance de Renato Tapajós, Em Câmara Lenta, que articula o texto às circunstâncias da ação de um grupo guerrilheiro, através do

distanciamento de memória.<sup>2</sup>

Em entrevista anexa, o autor confirma que sua intenção não é apenas relatar coisas que aconteceram, mas discutir algumas questões *que vão muito além do relato*, na ânsia de transcender a história, de transcender o enredo. Em Câmara Lenta é, pois, um trabalho de ficção. É um trabalho literário na área da ficção, que tomou como base uma série de *modelos reais e fatos reais*. Tapajós, porém, afirma não ser tão importante o que é real e o que não é real dentro da obra, porque as coisas estão todas articuladas dentro desta perspectiva: a de transcender o relato e de chegar a discutir questões mais amplas.

O importante para ele, não é somente desenvolver aquilo que se refere à realidade, mas aquilo que se é capaz de desenvolver em termos de uma significação universal, a partir daquela base real. E mais: afirma que o escritor ou cineasta não está, em hipótese alguma, desligado do seu tempo. O valor de suas obras só aparece, porém, quando o retrato desse tempo, *transcende o próprio tempo*.

Daí, o uso ostensivo, no romance, da palavra "gesto": a repetição expressiva dessa palavra surte efeitos estilísticos que atingem um simbolismo muito além do movimento que, a princípio, denota. Gerando uma cadeia sempre ampliada de significações novas, o recurso técnico da *repetição* configura, aos poucos, a grande *metáfora* do romance: o *gesto/guerrilha* (interrompido), desvendado "*em-câmara-lenta*", através do *jogo de armar*.

Este é o movimento que dinamiza a narrativa: movimento artesanal na composição estética inusitada do romance; movimento político, na desmistificação da realidade tratada. A palavra

---

<sup>2</sup>In: SANT'ANNA, Affonso Romano de, et alii. O livro do seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, de R Editores Ltda., São Paulo, 1982. p.66.

"gesto", portanto, sendo um *detalhe* revelador de significados, é o núcleo-gerador, o denominador comum, que explica e remete à totalidade da obra.

As figuras de *pensamento*, dando a impressão de acumulação de elementos e, as de *construção*, baseadas no *corte (elipse)*, fornecem um contraste estilístico que chama a atenção para o trama do tecido narrativo. Os reforços de expressão conferem ao tecido uma textura muito particular, peculiar ao estilo de Renato Tapajós, que vai definir o modo como o autor ajusta a *montagem* à narratividade literária.

"Um leitor de Em Câmara Lenta pode se interessar pelos dramas pessoais, pela sucessão de atos, pelo suspense das cenas, pelas imagens poéticas e, sobretudo pelo mistério lentamente desvendado da cena central recorrente; do ato que vai se perfazendo aos pedaços, até compor uma ação total. Trata-se, pois, de interesse cuja natureza é sobretudo *estética*." (Antonio Candido)<sup>3</sup>

Em Câmara Lenta é, concluindo, uma obra literária que desvela a especulação teórica que a define e a justifica. Através dos *efeitos da montagem*, através da visibilidade da própria técnica, o texto desperta a consciência crítica do leitor sem, contudo, anular a emoção. Ao contrário: a poeticidade da obra envolve o leitor de tal forma que ele se mantém tenso, emocionado e, ao mesmo tempo, alerta, na tentativa de "reunir as *peças* para reconstituir seu *sentido*. Para restituir a *forma* ao *jogo de armar*."

Neste sentido, a obra de Renato Tapajós pode ser reconhecida como *arte de desmistificação social e estética*, pois oferece ao público um conhecimento sobre a realidade, questiona suas próprias premissas e desenvolve sua própria auto-crítica. Seu objetivo é o *descondicionamento*; sua estética, a de envolvimento político, poético, e de responsabilidade auto-reflexiva.

---

<sup>3</sup> Cf. Anexos, p. 180.

A N E X O S

## ANEXO 1

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO DO PENSAMENTO REVOLUCIONÁRIO NO  
CINEMA

Para que se possa apreender informações fundamentais acerca das mudanças que alteraram o cinema, faz-se necessário um levantamento sumário das idéias que geraram a reformulação estética nos diversos gêneros artísticos, especificamente no cinema, já que este - assim como a literatura, a música, a pintura ou o teatro - tem sido uma força de renovação cultural.

Sabe-se que a década de 60 é marcada por movimentos renovadores que vão buscar, nas raízes revolucionárias da arte, os princípios norteadores de seus propósitos. A partir daí, o cinema brasileiro passa a adquirir características estéticas e ideológicas através de movimentos específicos, como é o caso do Cinema Novo - filiado esteticamente aos moldes da "Nouvelle Vague" francesa.

A exemplo do Modernismo, o Cinema Novo lança-se agressivamente, como imposição de uma nova consciência sobre a realidade, e não meramente como uma revisão de conceitos e produtos estéticos. Nasce ligado ao processo de aceleração do desenvolvimento econômico, como parte de uma corrente mais larga e profunda que atinge igualmente a música, o teatro, a literatura. Desse modo, as transformações na linguagem cinematográfica

nacional, coincidem com uma ânsia de modernidade que era vivida amplamente em todos os setores culturais.

Assim como se admite que a literatura contemporânea, ou qualquer outra arte, renova o patrimônio estético modernista, conservando o vínculo com o passado, o cinema também busca no passado revolucionário os argumentos para rebelar-se.

Não se pode ignorar, pois, a evidência da revolução crítica operada pelo Modernismo de 22, cujos parâmetros estéticos visam dar à arte as características que lhe permitem atuar dialeticamente sobre o público, sobre o material estético trabalhado, bem como sobre as ideologias. Neste sentido, o cinema assume posição privilegiada, por se adaptar perfeitamente a uma época marcada pela "velocidade", pela "rapidez de raciocínio e associações de idéias."<sup>1</sup>

Sabe-se que as técnicas cinematográficas desenvolvem, através da ilusão de velocidade, efeitos de *simultaneidade* e *síntese*. Os processos de *montagem* provocam na economia narrativa um sistema retórico em que metáforas e metonímias aceleram as seqüências narrativas:

"A sucessão rápida e angular tende para o círculo do simultaneísmo impossível."<sup>2</sup>

Ao estabelecer a relação 'cinema/literatura moderna', Jean Epstein aponta elementos comuns, tais como: sucessão rápida de detalhes, sugestão, gesto incompleto e rapidez de raciocínio. Neste quadro geral, a poesia moderna e o cinema assumiriam posição privilegiada justamente pela sua construção, visto ser baseada na sucessão rápida de elementos que, superpostos na percepção do espectador ou leitor, criam o efeito da simulta-

---

<sup>1</sup>XAVIER, Ismail. Sétima arte: culto moderno. São Paulo, Perspectiva, 1978. p.155.

<sup>2</sup>EPSTEIN, Jean. Apud SCHWARTZ, Jorge. In: Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo, Perspectiva, 1983. p.68.

neidade (momento presente).<sup>3</sup>

Isso dá lugar a uma nova estética, pois o moderno passa a equivaler a uma nova percepção da realidade: o sucessivo dá lugar ao simultâneo, o espaço histórico é substituído pelo espaço geográfico, a tradição pelo instante.

Vê-se que a contaminação *cinema/literatura* produz-se pela adaptação de técnicas em que a narração se sucede rapidamente e em que a sintaxe mimetiza os processos de montagem cinematográfica:

"O cinematógrafo satura a literatura moderna."<sup>4</sup>

Ao fazer essa afirmativa, Epstein estabelece a relação entre a escritura que se apóia no pólo metonímico da linguagem e na técnica do "*close-up*":

"A sucessão de *detalhes* que substitui o desenvolvimento entre os autores modernos e os grandes *primeiros planos* devidos a Griffith têm sua origem nessa estética da proximidade."<sup>5</sup>

Neste aspecto, os líderes da renovação literária teriam, no cinema, um elemento motivador de discussões e críticas, passando a colocá-lo como indispensável na explicação da técnica narrativa de Oswald de Andrade: na síntese cinematográfica de seus fragmentos poéticos, no tratamento de cada "cena" pela sucessão de "detalhes" e pela economia de referência, a linguagem do escritor é entendida como sendo caracterizada pelas técnicas do "*close-up*" - verdadeiras metonímias visuais:

"O *Miramar* de Oswald é um caleidoscópio de 163 fragmentos que devem ser montados *cinematograficamente* no espírito do leitor e onde um capítulo pode ser um poema "pau-brasil", um enxerto de cartão postal ou uma simples linha humorística."<sup>6</sup>

<sup>3</sup>EPSTEIN, Jean. "La Poésie d'Aujourd'hui: Un Nouvel État de L'Intelligence" (1921). Apud XAVIER, Ismail. In: Sétima arte: culto moderno. Op. cit., p.84.

<sup>4</sup>EPSTEIN, Jean. Apud SCHWARTZ, Jorge. In: Op. cit., p.66.

<sup>5</sup>Idem, *ibid.*, p.66.

<sup>6</sup>CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latina-americana. São Paulo, Perspectiva, 1977. (Elos 6), p.30.

Antonio Candido, ao se referir à técnica de Oswald de Andrade, também ressalta a relação do cinematógrafo com a tentativa de simultaneidade que obsecou o modernismo:

"É o que explica a sua escrita fragmentária, tendendo a certas formas de obra aberta, na medida em que usa a *elipse*, a *alusão*, o *corde*, o *espaço branco*, o *choque do absurdo*, pressupondo tanto o elemento ausente quanto o presente, tanto o implícito quanto o explícito, obrigando a nossa leitura a uma espécie de *cinematismo descontínuo*, que se opõe ao fluxo da composição tradicional. Frequentemente a sua escrita é feita de frases que se projetam como antenas móveis, envolvendo, decompondo o objeto até pulverizá-lo e recompor uma visão diferente."<sup>7</sup>

Mário de Andrade, por sua vez, pratica uma poesia simultaneísta, também marcada pelos ritmos descontínuos da civilização moderna. Ser semelhante ao cinema seria uma forma privilegiada de ser renovador e atual.

"A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observá-la a lição."<sup>8</sup>

Abordando o cinema como crítico e como teórico de arte moderna, Mário de Andrade assume posições lúcidas diante da nova arte, tal como o fez perante outras manifestações de cultura do seu tempo, notadamente na literatura. Na revista *Klaxon*, lançada na Semana da Arte Moderna, desenvolve uma reflexão sobre cinema, atribuindo-lhe a mesma finalidade e alcance da literatura ou qualquer outra arte. Pode-se apontá-lo como a figura-chave que promoveu o encontro mais consistente entre o Modernismo como movimento, e o cinema.

Por essa razão, não se pode ignorar também a existência de um *manifesto futurista* especialmente dedicado ao cinema e publicado no início do século, (1916). Caracterizando-se pela fixação dos princípios norteadores da prática cinematográfica, inau-

<sup>7</sup>CANDIDO, Antonio. Vários escritos. São Paulo, Livraria Duas Cidades, p.78.

<sup>8</sup>Manifesto de Klaxon, p.2. In: SCHWARTZ, Jorge. Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo, Perspectiva, 1983. p.67.

gura, à maneira da literatura, uma tradição de protesto, de ruptura e abertura ao mesmo tempo. Deixa evidente, portanto, a convergência entre a ideologia futurista e aspectos básicos de uma ideologia cinematográfica.

Igualmente representativo, o *manifesto de canudo* constituiu-se de pressupostos que se aproximam aos de Marinetti. Consagrando o cinema com o nome de "*sétima arte*", as contribuições de Canudo representam os vínculos entre o desenvolvimento da estética cinematográfica na Europa e a militância dos grupos de vanguarda. Seus ideais resumem o anseio de pintores e poetas que aliaram o trabalho de renovação artística a uma ideologia - valorizadora da "intuição" e de tudo o que se referisse a processos não conscientes - bem como à sua livre expressão, e que marcaram as propostas de movimentos como o fauvismo, o futurismo, o surrealismo, e ainda tendências como a expressionista."<sup>9</sup>

Para Canudo, o cinema representa "a poderosa síntese moderna de todas as artes."<sup>10</sup>

Se de um lado o Cinema Novo é uma herança de todos esses movimentos anteriores, por outro, todas essas contribuições vieram a cristalizar-se no movimento concretista, baseado na experimentação artesanal da arte. Coloca-se para os artistas brasileiros, desde então, o espírito da *revolução formal*.

As contribuições *futuristas* e *dadaístas*; a *sintaxe visual* de Mallarmé; a *palavra-montagem* de Joyce; a poesia "*pau-brasil*" de Oswald de Andrade com as suas *reduções lingüísticas* e as suas *técnicas de montagem*; os poemas de João Cabral com o seu rigor construtivo; o *cinema*, (Eisenstein e a teoria ideogramática da Montagem), as *artes plásticas*, e ademais, o jornal, a

---

<sup>9</sup> Ver: "O Manifesto de Canudo". In: XAVIER, Ismail. Sétima arte: culto moderno. Op. cit., p.41.

<sup>10</sup> Texto encontrado na Antologia de PIERRE LHERMINIER, L'Art du Cinéma, p.29, nota 6, texto original de 3/5/1921. Apud XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 44.

propaganda, o mundo da Comunicação não-verbal e audiovisual - tudo isso resultou num cruzamento de *média* (diversas linguagens) do qual se alimenta o movimento concretista, que passa a exercer sua influência na literatura e em todas as artes.<sup>11</sup>

É com o concretismo que o fragmento como espelho da totalidade adquire estatuto de princípio estético. É quando a literatura/poesia passa a criar, empregando a técnica da montagem e dispondo de significados produzidos pelos códigos visuais.

A estética imanente da dramaturgia de Brecht também está presente na evolução destas novas idéias artísticas. Embora originariamente dirigida à linguagem do teatro constitui mais do que uma poética teatral e está nítida em alguns dos mais significativos movimentos revolucionários do cinema e da literatura:

"A existência de Brecht é um desafio que ultrapassa o campo específico do cinema e projeta-se como ponto de reflexão essencial, em todos os campos da expressão artística contemporânea."<sup>12</sup>

*Brecht* - como forma de desalienação - introduz a teoria do *distanciamento* que é, em si mesma, *dialética*. É através do "*efeito de distanciamento*" (*Verfremdungseffekt* = efeito da estranheza, alienação) que o espectador, começando a estranhar tantas coisas que, pelo hábito, se lhe afiguram familiares e, por isso, naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora.<sup>13</sup>

Vendo as coisas tais como são, estando identificados com elas pela *rotina*, se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis: não se as vê com o *olhar épico da distân-*

---

<sup>11</sup>CAMPOS, Haroldo de. "Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana". In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) América Latina em sua literatura. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1979. p.303 (UNESCO)

<sup>12</sup>PEIXOTO, Fernando. Brecht: vida e obra. 3.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. p.309.

<sup>13</sup>ROSENFELD, Anatol. "O texto épico de Brecht". Parte V. In: O teatro épico. p.142.

*cia*. Tornar estranho, para *Brecht* é, ao mesmo tempo, tornar conhecido; através do choque do *não-conhecer*, o público receptor é levado ao choque do *conhecer*.

"Estamos preocupados em *transformar consciências*, não levá-las a uma forma de entorpecimento. Transformá-las profundamente, levá-las a *novas formas de raciocínio* (...)"<sup>15</sup>

"Não nos interessa tocar e dirigir consciências, interessa-nos *acordá-las* e fazê-las criar seu novo ser."<sup>16</sup>

Este é o pensamento que domina o fazer artístico da contemporaneidade: elevar a emoção ao raciocínio, como forma de combater a estética que transforma a arte em sedativo da vontade, como forma de substituir o ilusionismo pela reflexão, bem como se dispor dos recursos formais com o propósito de transformar em montagem o crescimento linear de uma obra de arte.

Diante dessa nova maneira de pensar, tanto no cinema, como no teatro e na literatura, o espectador/leitor - consciente da realidade - passa a ser agente transformador do processo social.

Embora o cinema brasileiro tenha adquirido evidente sentido renovador na contemporaneidade por intermédio da ação revolucionária de movimentos específicos, como os da *Nouvelle Vague* ou do Cinema Novo, fica evidente o seu relacionamento com o passado artístico. É praticamente impossível, porém, se entender esses movimentos, sem reconsiderar o montante das contribuições de outros setores artísticos que tiveram seu momento em outras épocas.

Similar ao Cinema Novo no Brasil, a *Nouvelle Vague* - movimento iniciado na França por volta de 1958/59 - refere-se a

---

<sup>15</sup> Declaração de Cacá Diegues. Apud GALVÃO, Maria Rita. "Nacional-Popular. Nacional-Popular? A década de 60". In: Idem et BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira)*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1983. p.160.

<sup>16</sup> Ibid., idem, p.160.

uma súbita mudança na indústria cinematográfica, com a finalidade de transformar o cinema em *linguagem*: uma forma, através da qual o artista possa "expressar o seu pensamento por mais abstrato que seja" ou "exprimir as suas preocupações como o faria hoje num artigo ou num romance."<sup>17</sup>

O propósito é alcançar a franqueza e a simplicidade, colocando-se à serviço da expressão de temas e personagens altamente complexos, comuns no romance, mas, até, então, raros no cinema: a câmera deveria ser usada "como a pena."<sup>18</sup>

Neste aspecto, o cinema poderia atuar segundo os mesmos objetivos: a preocupação com a análise do ritmo, com os processos do pensamento, a passagem do tempo, enfim, com a complexidade da natureza humana. Como diz Paulo Emílio S. Gomes, ao invés da lógica da geografia e da cronologia, deve-se esperar encontrar nesses filmes a lógica dos processos cerebrais do pensamento:

"Abruptos, alusivos fragmentários, descontínuos, fazendo associações inusitadas, que mal podemos justificar com palavras."<sup>19</sup>

Nos anos 60, recebendo aceitação internacional, o movi-

<sup>17</sup>Artigo de Alexandre Astruc. "Noissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo". Apud REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Embrafilme, 1978. p.336.

<sup>18</sup>De acordo com o artigo de Astruc, o cinema deveria ser dirigido por um só cérebro controlador: um só homem - o *criador* - poderia manejá-lo.

O desejo de usar a câmera como a pena, para registrar eventos à maneira direta da literatura, relacionava-se com a busca da franqueza e simplicidade já divulgada pelo "*cinema verité*", cujo intuito era preservar com exatidão a naturalidade dos incidentes. Os novos cineastas procuravam, dessa maneira, reforçar o conceito de "*cinema d'auteur*": um cinema no qual um só homem seria criativamente responsável pela concepção e execução de sua própria idéia.

Entre os filmes considerados como "*nouvelle vague*" e que obtiveram sucesso pelas inovações, pode-se citar Hiroshima Mon Amour (Alains Resnais); Tirez sur le Pianist (Truffaut); A Bout de Souffle (Jean-Luc Godard) bem como outros, produzidos logo a seguir como: L'Annee Dernière à Marienbad (Alain Resnais VS Roteiro de Robbe-Grillet). (In: REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. Op. cit., p.336 et passim.)

<sup>19</sup>REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Embrafilme, 1978. pp.341-2.

mento da Nouvelle Vague é apontado como modelo, lançando no mundo inteiro a sua nova linguagem.<sup>20</sup>

O Cinema Novo, por sua vez, pode ser considerado como o primeiro movimento voltado para a reformulação cinematográfica no Brasil. Trata-se de um cinema que se destina a instrumento de conscientização, dentro de uma perspectiva "revolucionária-transformadora."<sup>21</sup> Seu propósito maior é defender o cinema como arte e evidenciar sua força expressiva, impondo uma nova consciência sobre realidade.

"Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária."<sup>22</sup>

Tais propostas implicam uma arte crítica, revolucionária, destruidora da falsa aparência de realidade. O Cinema Novo, desse modo, desvela a manipulação dos fatos da História, instaurada em função de interesses ideológicos. Com esse objetivo, visa à criatividade orientada para a interpretação da realidade histórica, tornando-a compreensível para o público consumidor. E desta forma, a arte desempenha seu mais significativo trabalho: o de despertar a consciência crítica do público, dotando-o de condições para modificar a realidade insatisfatória.

Acredita-se que tais razões sejam suficientes para se concluir que os movimentos renovadores voltados especificamente para o cinema - tais como a Nouvelle Vague francesa e o Cinema Novo no Brasil - não podem ser considerados como acontecimentos artísticos aleatórios. É evidente sua vinculação com o pensamento de toda uma geração anterior: além do que, os movimen-

---

<sup>20</sup> GALVÃO, Maria Rita. "Nacional-Popular. Nacional-Popular?" A década de 60". In: Idem et BERNARDET, Jean-Claude. Cinema. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira). São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1983. pp. 341-2.

<sup>21</sup> GERBER, Raquel. O mito da civilização atlântica. Rio de Janeiro, Vozes, 1982. p. 154.

<sup>22</sup> ROCHA, Glauber. "Revisión crítica del cine brasileño, Havana, ISAIC, 1965. Apud SAER, Juan José. "A literatura e as novas linguagens". In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) América Latina em sua literatura. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1979. p. 317.

tos que dinamizaram o cinema, estão profundamente vinculados às alterações culturais em geral, e, em particular, relacionados com os movimentos literários.

Detendo-se especialmente no Cinema Novo, é possível confirmar o que foi dito, uma vez que ele é considerado:

"uma síntese do *neo-realismo italiano*, do *cinema revolucionário russo*, dos *espectáculos do cinema americano*, do desenvolvimento formal da *Nouvelle Vague*, com as tradições do *cinema brasileiro*: daí a novidade do fenômeno."<sup>2 3</sup>

Segundo Paulo Emílio S. Gomes o Cinema Novo, inspirado numa literatura revolucionária específica, produziu obras clássicas de grande significado para a cultura nacional. É um movimento que estende até hoje sua significação e influência à cultura brasileira. Sua sobrevivência se deve à linguagem que criou a partir de uma pesquisa da realidade social e à criação de um cinema de caráter *descolonizado*.

Numa época em que o poder da comunicação visual se impõe, o cinema é o veículo ideal de revelação histórica. É um meio de expressão capaz de sincronizar com o desenvolvimento da linguagem do homem contemporâneo.

---

<sup>2 3</sup> Declaração de Glauber Rocha em entrevista concedida a Raquel Gerber, em fevereiro de 1973, em Roma. Apud GERBER, Raquel. "Glauber Rocha e a Experiência Inacabada do Cinema Novo". In: GOMES, Paulo Emílio Salles et alii. Glauber Rocha. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p.15.

## ANEXO 2

## ENTRANDO NA HISTÓRIA

## UMA HISTÓRIA QUE NÃO FOI ESCRITA

Em Câmara Lenta é um romance que aborda uma temática política, permitindo que se tome conhecimento dos fatos responsáveis pelo aparecimento da guerrilha como solução (frágil diante da impotência do poder dominante) para os problemas sócio-econômicos do País. Do ponto de vista do romance, a revolução tornar-se-ia, simultaneamente, o resultado do impasse entre crises sociais e o intuito de saná-las.

O sucesso de uma revolução costuma desencadear uma ação reformuladora da História, num verdadeiro processo recriador. O fracasso, ao contrário, determina o caos. Neste sentido, Em Câmara Lenta torna-se um romance impregnado de tragicidade, na medida em que reflete o fracasso de um ideal revolucionário diante das impossibilidades históricas, as quais se colocam entre os agentes da revolução e as finalidades revolucionárias:

"Os militares representando o imperialismo e os setores mais reacionários, estão reforçando seu poder repressivo. (...) Então, para impedir qualquer protesto, eles estão dispostos a esmagar todas as resistências." (ECL, p.98)

O romance conduz ao jogo das idéias revolucionárias imbricado ao jogo das paixões e interesses humanos individuais, que se ocultam por trás dessas idéias e sobre elas interferem.<sup>1</sup>

A pesquisa em documentários e depoimentos realizados sobre os acontecimentos que conduziram a revolução de 64, permite estabelecer um confronto entre os fatos históricos e a ficção

---

<sup>1</sup>SANCHES VÁZQUEZ, Adolfo. As idéias estéticas de Marx. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p.144.

de Renato Tapajós.

Sabe-se que os objetivos do poder dominante eram voltados, sobretudo, para as empresas privadas e interesses multinacionais, uma vez que os membros desse poder eram, não só empresários, diretores e proprietários de instituições financeiras, mas também "acionistas e diretores de grandes empresas brasileiras e multinacionais."<sup>2</sup> A política populista de João Goulart e sua aspiração nacional-reformista, visando sobretudo à reforma do proletariado rural, vem contrariar os interesses do grupo oligárquico, que se prepara para restringir as demandas populares.

Liderados pelo General Golbery do Couto e Silva, os intelectuais orgânicos de interesses multinacionais e associados, preparam uma intensa campanha de contenção e desagregação do Estado para a deposição de João Goulart, em favor de interesses pessoais.<sup>3</sup>

Como confessa o General Hugo Abreu, ex-chefe da Casa Militar do Presidente Geisel, "Golbery impôs sozinho, a toda a nação, uma série de medidas que atendiam aos seus interesses pessoais, aos interesses de seus amigos e talvez mesmo aos interesses de suas estimadas multinacionais."<sup>4</sup>

Soma-se a todos esses fatos, o mecanismo a que a nova administração recorre para financiar o crescimento econômico depois de 64: "a redução absoluta de salários."<sup>5</sup> Neste sentido, a nova legislação tenta transferir recursos para a indústria, submetendo a classe trabalhadora a diversos tipos de poupança forçada. O País vai sendo entregue ao capitalismo es-

---

<sup>2</sup> DREIFUSS, René Armand. 1964: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe. Traduzido pelo Laboratório de Tradução da Faculdade de Letras da UFMG. Revisão Técnica: René Armand Dreifuss. 3.ed. Petrópolis, 1981. p.430 et passim.

<sup>3</sup> DREIFUSS, René Armand. Op. cit., p.443 et passim.

<sup>4</sup> ABREU, Hugo. O outro lado do poder. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979. p.70.

<sup>5</sup> DREIFUSS, René Armand. Op. cit., p.440.

trangeiro.

É nestes termos que o ex-guerrilheiro - Alfredo Syrkis - contesta:

"Em toda parte, televisão, rádio, jornais, o tempo todo, estão nos caluniando. Nos atribuem crimes e propósitos absurdos. Como se fôssemos nós os agentes de potências estrangeiras, nós que quiséssemos entregar o país e não eles, que entregam todo dia, fodem o povo pra favorecer as multinacionais."<sup>6</sup>

O depoimento do ex-ativista da guerrilha do Araguaia - José Genoíno Neto - também mostra seu protesto contra o sistema:

"E a instalação do regime dos militares, em 1964, tudo tem feito no sentido de estimular e facilitar a ação predatória dos trustes internacionais em todos os setores da vida nacional."<sup>7</sup>

A tese da luta armada se fortalece: como afirma o ex-militante e líder comunista - Haroldo Lima, "*é a violência justa* (defender-se) contra a *violência injusta* (dos ditadores e militares reacionários)."<sup>8</sup>

A guerrilha urbana cresce, então, sob comando de Mari ghella, da Ação Libertadora Nacional (ALN) e de Lamarca - mencionado na ficção de Renato Tapajós e comandante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) - que tenta expandir a guerrilha urbana para a guerrilha rural, estabelecendo-se no Vale da Ribeira (São Paulo).

A guerrilha se desenvolve, pois, a partir da revolta dos ex-ativistas guerrilheiros, contra a "cobiça internacional", particularmente pelas terras da região do Araguaia;<sup>9</sup> mos-

<sup>6</sup> SYRKIS, Alfredo. Os carbonários: memórias da guerrilha perdida. 7.ed. São Paulo, Global Editora, p.157.

<sup>7</sup> Ver Carta defesa de José Genoíno Neto - ex-ativista da guerrilha do Araguaia, dirigida aos membros do Conselho de Justiça Militar. In: PORTELA, Fernando. Guerra de guerrilhas no Brasil. 6.ed. São Paulo, Global Editora, p.206.

<sup>8</sup> Apud: PORTELA, Fernando. Op. cit., p.164.

<sup>9</sup> A região do Araguaia situa-se no Sul do Pará e Norte de Goiás (região da Amazônia), onde ocorreu a guerrilha rural, silenciada durante muito tempo pelos órgãos oficiais.

Na opinião do professor José de Souza Martins (USP) a publicação dos fatos acerca da guerrilha representa um questionamento incisivo de uma certa concepção oficialista da história, que nada tem a ver com a História. (In: DÓRIA, Palmério et alii. A guerrilha do Araguaia. São Paulo, Alfa-Omega, p.7).

tra o protesto dos guerrilheiros contra a exploração do pequeno lavrador, contra o envolvimento cúmplice dos militares nos grandes empreendimentos estrangeiros na Amazônia, contra o desemprego, a fome, a violência. Uma carta dirigida pelo comando das Forças Guerrilheiras do Araguaia, e distribuída clandestinamente, mostra os motivos da luta armada da guerrilha contra a ditadura e condena a instalação do AI-5, ativado no Governo Costa e Silva:

"Compreendemos que a luta aqui encetada não tem caráter somente local. É um aspecto de grande luta contra a ditadura em que está interessada a maioria da nação. Não foi unicamente contra nós que os guerrilheiros investiram... Vive-se sob o arbítrio do Ato Institucional nº 5 que anula o exercício do mais rudimentar direito do cidadão. Nossa pátria é, hoje, um vasto acampamento militar, onde não há lei nem respeito pela pessoa humana."<sup>10</sup>

É uma situação política que violenta e gera a violência. É o que confirma José Genoíno Neto - ex-ativista na guerrilha do Araguaia, ao declarar que a violência está implantada na própria sociedade, nas suas contradições e deformações:

"Por que nasce, de onde vem a violência? (...) Acho que uma das maiores violências dos últimos anos foi o movimento de 64, que derrubou um governo legalmente constituído. Não era um governo eleito pelo povo? (...) O AI-5, você quer mais violência que o AI-5?"<sup>11</sup>

Esses são os motivos, pelos quais, em 1966, vários militantes/guerrilheiros - alguns do PC do B - procuram ligar-se às massas do interior, onde a tensão social é grande, em decorrência da luta pela terra:

"Há lavradores, médios proprietários que vivem na Amazônia desde 1920, 1930, e nunca receberam incentivo fiscal do governo. Quem recebe? É Bradesco, é Jari, é Kings Ranch. E o sujeito que entrou lá, aplicou dinheiro na terra, montou fazenda, nada recebe."<sup>12</sup>

<sup>10</sup>Ver "A Segunda Carta da Guerrilha". In: PORTELA, Fernando. Op. cit., p.229.

<sup>11</sup>Declaração de José Genoíno Neto em entrevista concedida a Fernando Portela. In: PORTELA, Fernando. Op. cit., p.149.

<sup>12</sup>Id. ibid., p.156.

Segundo processos, que depois seriam peças na Justiça Militar, os guerrilheiros pretendiam organizar os camponeses, visando incorporá-los no processo de transformação social brasileira. Através de pequenos grupos, eles pretendiam formar o embrião de um exército popular, ponto de partida para a tomada do poder pela luta armada.<sup>13</sup>

O processo de instalação da guerrilha do Araguaia ocorreu simultaneamente com o processo de instalação da agropecuária subvencionada e incentivada pela SUDAN, respaldado pelo chamado INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária). Portanto, ao mesmo tempo que um grupo, que afinal se constituía de apenas 63 guerrilheiros, integrava-se no mesmo local e nas mesmas condições dos posseiros, intensificavam-se as pressões pela expropriação de um grande número de lavradores. A internacionalização da economia brasileira, o seu ajustamento à dinâmica das multinacionais, consumada pelo golpe de Estado de 1964, produziu a grave repressão política, a drástica intolerância ideológica que "encaminhou para a clandestinidade as tendências político-partidárias opostas ao novo regime e às tendências ideológicas que dele mais significativamente divergiam."<sup>14</sup>

Ao mesmo tempo o Estado, usando de sua força econômica e militar, abriu espaços novos, geográficos e econômicos para o capital, transferindo largas parcelas de recursos públicos para mãos privadas, através dos chamados incentivos fiscais, enquanto índios e posseiros eram/são submetidos a todo tipo de violência privada e pública para abandonarem suas terras em benefício dos pioneiros.

---

<sup>13</sup>DÓRIA, Palmério et alii. A guerrilha do Araguaia. São Paulo, Alfa-Omega, p.15.

<sup>14</sup>Ver "Apresentação" de José de Souza Martins (professor da USP), à Reportagem. A guerrilha do Araguaia. In: DÓRIA, Palmério et alii. Op. cit., p.8.

A tematização dessa seqüência da História (que marcou o Brasil no período de 1964/1973), presente no romance Em Câmara Lenta, desempenha um duplo papel na narrativa e para a narrativa. O primeiro é a reflexão sobre a crise sócio-política do País. O segundo é o de informar sobre fatos históricos que ainda não existem enquanto discurso literário ou principalmente historiográfico.

Se de um lado o tema confere ao romance e à literatura a instância da responsabilidade perante a História, de outro, desmascara uma série de arbitrariedades cometidas pelo poder dominante contra a sociedade: entre estas, a omissão da informação oficial que só agora, num processo ainda vagaroso, permite ao público tomar conhecimento dos crimes que se cometeram contra o brasileiro em nome da ideologia que comandara a revolução de 1964.

No romance de Renato Tapajós o fato "guerrilha" com todas as suas implicações é uma das peças de sustentação da narrativa. A exploração dessa temática, sem o menor prejuízo para a realização do texto enquanto obra de arte, enquanto valor estético, remete o leitor para a investigação do referencial. Todos os elementos que possibilitaram a guerrilha, todo o seu processo de surgimento e auto-afirmação estão sugeridos no texto. Assim é que se toma conhecimento das ações dos guerrilheiros, no sentido de conscientizarem as massas, a despeito da repressão política que impediu esse gesto:

"Ele se inclinou para a frente em direção ao operário e começou a expor seu ponto de vista. Fez considerações sobre a *situação política do país*, sobre a *escalada repressiva da ditadura* (...) e mostrou a alternativa que existia: a guerrilha rural." (ECL, p.128)

É assim também, através do texto, que se podem compreender as razões da guerrilha urbana, sempre evidenciadas no Em Câmara Lenta:

"A estrutura da organização nas cidades, no momento, é apenas para acumular fundos, armas e homens para enviar ao campo. Quando a guerrilha rural começar, aí sim, vamos interferir na política." (ECL, p.45)

O texto mostra o sonho/objetivo dos guerrilheiros, confirmando o que se pôde apurar em depoimentos inéditos e processos judiciais acerca do assunto. Além disso, inclui nomes que a guerrilha marcou, como Lamarca, que comandara a ação no Vale da Ribeira. Assim o narrador/personagem dá a sua versão dos fatos:

"(...) Esse quarto fechado, pilhas de papel em branco que vão continuar em branco porque. Não, não fomos para o campo. Todo o esforço falhou. (...) A Ribeira mostrou: cinco homens cercados por vinte mil, combateram e saíram. Para depois o *Lamarca* morrer lá no inferno, daquele jeito, uma coisa triste e solitária. Mas ele morreu porque a organização se desmantelou na cidade, tiraram o chão debaixo dos pés dele." (ECL, p. 55)

Inclui, ainda, nomes ligados à história política do país, numa opção pela referencialidade concreta e pelo caráter de denúncia:

"Acompanhou o fracasso do cerco do palácio da Guanabara, a fuga do *Jango* para o Rio Grande, as tentativas de *Brizola*." (ECL, p.98)

"Depois do seqüestro do Americano, depois da doença do *Costa e Silva*. A nova *Lei de Segurança Nacional*, a sucessão nas mãos da junta militar. Um claro processo de endurecimento da ditadura." (ECL, p.98)

Não é estranho, desse modo - além dos nomes relacionados com a história - o aparecimento, no romance, de leis que contribuíram para o endurecimento da repressão, como a do Ato Institucional nº 5: o AI-5, paradoxalmente popular (conhecido) pela sua alta eficácia no desempenho da mutilação e confisco da liberdade para reagir:

"A Agência Nacional tinha acabado de transmitir a decretação do Ato Institucional número cinco: na cabeça de cada um soavam confusamente aqueles parágrafos, suspensão de "habeas corpus" para crimes políticos, recesso forçado no Congresso, novas cassações à critério do Presidente." (ECL, p.43)

Em Câmara Lenta, desvela ainda o salto negativo desse

sistema político, contra o qual os impotentes mecanismos de defesa ambiciona(ram) lutar no intuito de proteger a sociedade contra suas arbitrariedades:

"Agora você vê: a base de toda essa política é o arrocho salarial. Pra manter os operários quietos, repressão em cima deles. (...) baixam o pau que é para liquidar logo com tudo." (ECL, p. 138)

Sabe-se que a violência, institucionalizada pelo AI-5, é a responsável pelas prisões, mortes, torturas, levadas a efeito sob o pretexto da necessidade de preservar a integridade do País. A carta-defesa do ex-ativista guerrilheiro José Genoíno Neto, comprova como a tortura e a violência foram usadas, no sentido de estender o terror entre o povo:

"Já houve centenas de prisões em Marabá, Xambioá, Araguatins, Conceição do Araguaia, Palestina, São Geraldo, etc. Quem vive na Amazônia e não é militar, capanga, grileiro, capataz nem proprietário das grandes empresas estrangeiras, está ameaçado de ser preso, torturado e morto."<sup>15</sup>

A violência, o assassinato e o desaparecimento de "patriotas" tornam-se práticas comuns do regime militar. Dos porões do DOI (ex-OBAN) era comum a saída de corpos mutilados dos que resistiam aos algozes; confirma ainda o ex-militante:

"Foi assim que morreu em dezembro de 1972, Carlos Nicolau Danielli que, antes de perecer, escreveu com o seu próprio sangue numa das celas em que ficou: 'Este sangue será vingado'."<sup>16</sup>

Esses fatos transportam a outros romancistas contemporâneos, que também tematizaram a crise política pós-64 no país, abordando a repressão e a tortura por motivos políticos. Entre eles, é oportuno lembrar Assis Brasil, em seu romance. Os Que Bebem Como Os Cães, cuja personagem principal é levada a presenciar e a praticar gesto semelhante ao de Danielli. É quando

<sup>15</sup> Carta-defesa de José Genoíno Neto - ex-militante da guerrilha do Araguaia - dirigida aos Membros do Conselho de Justiça Militar. In: PORTELA, Fernando. Op. cit., p.213.

<sup>16</sup> Id. ibid., p.214.

a personagem Jeremias percebe que um dos condenados, ao sair da fila, começa a esfregar furiosamente os pulsos algemados na parede áspera: alguma coisa se forma no muro, completando outros sinais. Vê os pulsos sangrando, o "vivo vermelho passado no muro de pedra, como pincel de carne." Não pode compreender o que o homem garatujara no muro, "mas fora algo e firme, num local onde outros sinais - a passagem de outros homens suicidas - estavam bem visíveis. Só não pudera dar-lhes uma coerência, uma arrumação para o entendimento melhor." É quando o personagem toma consciência dos fatos e repete o gesto.<sup>17</sup>

Renato Tapajós, no Em Câmara Lenta, recria gesto de feitos similares: o leitor vive "com" a personagem o momento do *gesto final*:

"A rajada da metralhadora o atingiu no peito, lançando-o contra o muro. Uma outra bala calibre quarenta e cinco acertou em sua boca, saindo pela base do crânio, jogando sangue no muro. (...) O sangue como um rio, escorreu pela calçada em direção à sargeta." (ECL, p.12)

Retornando ao saldo negativo da violência desencadeada pelo regime militar, e conferindo a ficção de Renato Tapajós com os registros e processos judiciais, pode-se constatar as dimensões das torturas a que eram submetidos os guerrilheiros:

"Pegavam então nos presos que já haviam sido interrogados há tempos e torturavam de novo, não mais pelas informações, apenas para se satisfazerem." <sup>18</sup>

"Eu sei de muitas pessoas que aí foram realmente aos extremos mais requintados e às barbáries mais inomináveis na História humana. O que aconteceu, aqui entre nós *nem pode ser descrito porque as pessoas não acreditam.*" <sup>19</sup>

<sup>17</sup>BRASIL, Assis. Os que bebem como os cães. Rio de Janeiro, Nórdica, 1975. pp.112-3.

<sup>18</sup>Depoimento de Alfredo Syrkis, ex-militante da guerrilha urbana. In: SYRKIS, Alfredo. Os carbonários. Op. cit., p.128.

<sup>19</sup>Depoimento do Cardeal Arns, em entrevista com Moacyr Pereira. In: A imprensa em debate. Entrevista a Moacyr Pereira, Florianópolis, Lunardelli, 1981. p.181.

"O governo prendia, torturava, matava, fazia desaparecer, sequestrava, perseguia e não havia nada a fazer porque no próprio AI-5 estava dito que todos os atos praticados *não podiam ser examinados pela justiça.*"<sup>20</sup>

"Não sei se eles (jagunços contratados pelos militares) de fato cortavam cabeças. Mas houve casos de eles *deceparem mão ou dedo* para mostrar que tinham executado o serviço."<sup>21</sup>

"Esse cara (o índio Arecachu) ajudou muito carregando morto dentro do helicóptero. Cortava a cabeça e levava pro São Raimundo pra tirar retrato. Era homem, mulher, tudo misturado."<sup>22</sup>

"Logo após minha prisão, que foi numa picada da mata, eu fui amarrado numa árvore, fui pendurado de corpo inteiro, com a cabeça para baixo. Sofri afogamentos, queimaram minhas pernas, me obrigaram a ficar em pé em cima de duas latinhas de leite condensado, toda uma tarde e uma noite."<sup>23</sup>

O ex-ativista José Genoíno Neto confessa, ainda que, na cadeia de Xambioá, é torturado com "telefones de ouvido, choque elétrico, em todas as partes do corpo: mãos, testículos, pés; é amarrado com algemas nas pernas e nas mãos e interrogado de capuz para não reconhecer os torturadores.

Quando Renato Tapajós no seu livro, constrói a tortura da personagem/guerrilheira "ela", vê-se a semelhança entre os recursos de tortura conhecidos através dos depoimentos, e a criação ficcional. Em entrevista anexa o autor confirma a fidelidade dos fatos.

"Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a sentar-se. Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau de arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram para pendurá-la no cavalete (...), *amarraram os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço.* Os choques incessantes fa-

<sup>20</sup> Declaração de Hélio Fernandez em entrevista com Moacyr Pereira. In: A Imprensa em Debate, p.66.

<sup>21</sup> Declaração de um Oficial que teve participação na guerrilha do Araguaia. Cf. PORTELA, Fernando. Op. cit., p.119.

<sup>22</sup> Depoimento do índio Massu - ajudante/batedor para os grupos do Exército. Cf. DÓRIA, Palmério et alii. Op. cit., p.56.

<sup>23</sup> Depoimento do ex-guerrilheiro José Genoíno Neto. Cf. PORTELA, Fernando. Op. cit., p.145. Cf. ainda: Brasil: Nunca mais. p.40. (Arquidiocese de São Paulo).

ziam seu corpo tremer..." (ECL, p.171)

Os guerrilheiros foram mártires devotados mas não tinham uma concepção correta acerca do papel das massas na luta revolucionária, daí também o fracasso como resultado.<sup>2 4</sup>

Renato Tapajós vai revelando a linha política que corre por todo o romance, expondo os mecanismos do poder que bloqueiam a luta ideológica, ao mesmo tempo em que expõe seguidamente a questão da luta pela modificação social e do compromisso assumido pelos guerrilheiros (apesar de seu despreparo) como consequência dos ideais revolucionários que abraçaram e da "fé na revolução":

"A única coisa que vale a pena é tentar mudar o mundo - e o único meio razoavelmente eficaz é a política. Mais. A Revolução. Como num jogo de Armar: a gente tem que encontrar a peça certa." (ECL, p.96)

Quanto ao compromisso dos guerrilheiros, Renato Tapajós, em entrevista anexa, afirma que justamente o que ele discute no Em Câmara Lenta, é esse compromisso moral diante dos companheiros: na opinião do autor, quando se está envolvido na luta, além dos compromissos políticos, há os compromissos morais, os compromissos com companheiros - "uma questão realmente moral, uma questão ética: independente do que se está defendendo."<sup>2 5</sup>

Em várias passagens o narrador/personagem deixa transparecer esse sentimento, que é o de pertencer aos que morreram por uma causa em que acreditavam.

"Eles não sabem de nada; não sabem o que é carregar nas costas centenas de mortos, não sabem o que é a generosidade de quem oferece a vida pelos outros, não sabem o que é a esperança maior, a esperança de mudar o mundo e não sabem o que é a morte dessa esperança." (ECL, pp.85-6)

Documentários contendo depoimentos de ex-guerrilheiros e

---

<sup>2 4</sup>Declaração de Haroldo Lima - ex-militante e líder comunista do Comitê Central do Partido Comunista do Brasil. Apud PORTELA, Fernando. Op. cit., p.165.

<sup>2 5</sup>Ver anexo, p.164.

outros participantes, confirmam essas questões discutidas no

Em Câmara Lenta:

"Acreditavam na luta do povo, eram pessoas do povo e achavam que só tem futuro a luta com sólida base popular."<sup>26</sup>

"Devem ter tido seus erros também, mas ninguém pode negar que foi um ideal muito profundo o que eles trouxeram no coração. E eu nem sei se o pessoal que está aí hoje defendendo essa tal de democracia teria coragem de *dar a vida por ela como eles deram no ideal deles. Não sei.*"<sup>27</sup>

Porém, os ideais revolucionários dos guerrilheiros, embora verdadeiros, são incapazes de alcançar as metas estabelecidas porque seu avanço é bloqueado por três fatores básicos:

De um lado, o *poder político dominante* mais poderoso, dotado de meios baseados na censura e repressão, para conter o crescimento das idéias revolucionárias.

"Enquanto isso, as informações haviam chegado até Brasília - ao Estado Maior do Exército, à cúpula do SNI, ao Presidente. (...) os altos escalões decidiram rapidamente: *reprimir e esmagar a guerrilha antes que ela pudesse lançar raízes.*" (ECL, p.59)

De outro lado está a *classe marginalizada*, em prol de quem reverteriam os benefícios da guerrilha em caso de sucesso. Alienada, encurralada e desinformada, impede que as finalidades revolucionárias se enraizem no seu meio e se fortifiquem. Bloqueiam, com sua omissão inconsciente, a possibilidade de alcançar as metas traçadas para a guerrilha.

"O companheiro dizia que os revolucionários eram obrigados a se dirigirem ao povo daquele modo, *armados, porque a ditadura não permitia outra forma. Que o povo, oprimido, não podia falar.*" (ECL, p.67)

Um terceiro aspecto bloqueador é constituído pelo *despreparo dos guerrilheiros* para enfrentar a repressão e a ação

<sup>26</sup> Declarações de José Genofino Neto. Entrevista com DÓRIA, Palmério et alii. In: \_\_\_ Op. cit., p.45.

<sup>27</sup> Depoimento de Dom Alano Maria Pena, bispo de Marabá, na ocasião da Guerrilha do Araguaia. In: DÓRIA, Palmério et alii. Op. cit., p.59.

do sistema contra o qual lutam:

*Despreparo econômico*, que os leva a roubos e mortes a fim de angariar fundos de manutenção do grupo.

"A operação tinha sido realizada com sucesso. Nenhum erro. O dinheiro seria aplicado para manter a organização e, em parte, encaminhado ao comando para a preparação da guerrilha rural. Nenhum erro." (ECL, p.54)

E *despreparo psicológico*, pela carência de maturidade, inclusive, tornando-os vulneráveis aos valores individuais, também causadores do desmantelamento da coesão do grupo, quando se sabe que são as atitudes grupais que garantem a sobrevivência.

Em várias passagens de Em Câmara Lenta, o autor focaliza a infra-estrutura, o isolamento dos guerrilheiros, quando trata, por exemplo, da guerrilha urbana, em enfoques detrás e de fora:

"Ele começava a se animar (...). Não temos coordenação, é claro. Há um certo risco de fragmentação, mas a gente vai procurar estabelecer contato." (ECL, p.110)

Muitas vezes o leitor envolve-se "com" a personagem a perceber o fracasso da guerrilha:

"Alguns ainda sonham. Mas nós estamos cada vez mais sozinhos, mais isolados, o gesto falhou em algum momento." (ECL, p.49)

Em se tratando da guerrilha rural, os exemplos mostram a total fragilidade do grupo:

"Sonâmbulos de uma idéia grandiosa, meia dúzia de adolescentes exaustos cambaleando para explodir um continente." (ECL, p.40)

"Os seis guerrilheiros tinham pela frente uma floresta imensa e desconhecida, armas ineficazes, uma ignorância quase total a respeito do que queriam fazer. Mas acreditavam." (ECL, p.17)

"(...) e os olhos refletiam a inocência dos que apenas confiam." (ECL, p.23)

Advindo o fracasso surge a consciência da inutilidade da guerrilha e a certeza de que não há solução para "essa espera

por coisa nenhuma." (ECL, p.66 e 72)

Apontando, mesmo embora, a impotência de um gesto, a narrativa Em Câmara Lenta permanece como um texto que investiga e tenta compreender os fatos, denunciando e protestando contra o sistema da ditadura militar.

Durante anos o governo brasileiro impediu a divulgação de qualquer notícia sobre as guerrilhas urbana e rural no País. A publicação deste romance torna-se um dado para a historiografia contemporânea, no momento em que aborda fatos que, por força da censura, foram silenciados. O silêncio sobre um acontecimento como a guerrilha do Araguaia, por exemplo, apenas prova que a força que o impões é frágil. De acordo com o professor José de Souza Martins "é um elementar direito político democrático dos cidadãos do país o de serem informados do que se passa."<sup>28</sup>

Afirmando a necessidade de se resgatar os fatos relativos a esse acontecimento, declara que "temos de nos assenhorear deles, como direito, como manifestação de soberania e dignidade, para que não ocorra que tudo isso somente venha a ser conhecido daqui a meio século pelas mãos de 'brasilianits' providenciais de algum país amigo..."<sup>29</sup>

Para o General Hugo Abreu, ex-comandante dos pára-quadistas no Araguaia, "o fato já é História."<sup>30</sup>

O ex-ativista/guerrilheiro José Genoíno Neto, declara que o movimento que existiu desde 66 até 75, "é uma *história ainda não contada*. (...) Mesmo depois que a censura caiu nos principais órgãos da imprensa ainda existiu durante muito tem-

---

<sup>28</sup>Ver "Apresentação" de José de Souza Martins (Professor da USP) à Reportagem A guerrilha do Araguaia. In: DÓRIA, Palmério et alii. Op. cit., p.6.

<sup>29</sup>Declaração de José de Souza Martins em sua apresentação à Reportagem, A guerrilha do Araguaia. In: DÓRIA, Palmério et alii. Op. cit., p.7.

<sup>30</sup>Apud DÓRIA, Palmério et alii. Op. cit., p.5.

po, um silêncio muito grande sobre os acontecimentos do Araguaia, como se nada daquilo existisse ou fosse para não existir." <sup>31</sup>

Diante de todos esses depoimentos, cabe lembrar o desempenho de Em Câmara Lenta que, mesmo enquanto discurso literário torna-se apto a sugerir simultaneamente um discurso historiográfico oportuno.

Embora o gesto falho, a guerrilha é História e este romance desempenha suas funções éticas e estéticas, permitindo ao leitor tomar conhecimento de um sistema em que

"Os donos do país prosperam pisando no sangue, na demissão, na apatia, no medo daqueles que trabalham nos intestinos da pátria." (ECL, p. 49)

Daí, a ambigüidade da obra de Tapajós: enquanto o autor analisa um momento histórico, marcado pela repressão e pela violência, levantando, ao mesmo tempo, questões sociológicas, culturais, existenciais, tematiza a descrença em qualquer forma de contestação e acima de tudo, a *inutilidade da luta* e dos ideais que a move(ra)m. <sup>32</sup>

Como ressalta Antonio Candido (em anexo), "nota-se que, a partir da página 186, o livro vai tecendo uma série de dúvidas, de proposições alternativas, de críticas ao tipo de atividade descrita." Afirma ainda, pondo em ressalva a ambigüidade dos textos literários, que o livro se constitui, antes, numa "sugestão indireta" contra a eventual inutilidade de tudo que se descreveu:

"Parece haver no fim do livro, com efeito, uma atmosfera que faz sentir como são inúteis os tipos de ação que nutrem a narrativa; como é nega-

<sup>31</sup>Ver entrevista concedida a Fernando Portela. In: PORTELA, Fernando. Op. cit., p.134.

<sup>32</sup>MACHADO, Janete Gaspar. Constantes ficcionais em romances dos anos 70. Florianópolis, Editora da UFSC, 1981. p.74.

tivo o caráter isolado e quase anti-social do guerrilheiro; como é vã a ação humana que não se enquadra nos desígnios, na vontade dos outros homens, de uma coletividade." (Anexos, p. 182)

#### REPORTAGEM DOCUMENTÁRIA

Como se observou no capítulo precedente, Em Câmara Lenta, impulsionando sua ação para a História, ficcionaliza fatos que, em relação à guerrilha rural, assemelham-se à guerra de guerrilhas do Araguaia.

Sabe-se que cerca de dez mil homens foram recrutados para eliminar um foco de apenas 63 guerrilheiros, instalados na região.<sup>33</sup> A preocupação com a guerrilha do Araguaia atinge os altos escalões do governo, até mesmo o Ministério das Relações Exteriores. Envolve o Estado Maior das Forças Armadas, a Escola Superior de Guerra (ESG), o próprio Presidente Médici. Inúmeros órgãos são mobilizados: a Brigada de Paraquedistas do Exército - os homens mais bem treinados militarmente no país -, a Brigada de Infantaria da Silva (BIS), a Marinha, a FAB e grande número de agentes-oficiais dos serviços de informação, que se infiltram na região como fazendeiros, forasteiros, viajantes.

No entanto, ainda que Em Câmara Lenta mostre o compromisso do autor com o seu tempo, não se pode, contudo, dizer que se trata apenas de documentário. É um trabalho de construção literária em cima da memória, afirmação esta, confirmada pelo próprio autor em entrevista anexa.<sup>34</sup>

O romance é, desse modo, um trabalho literário, ficcional,

---

<sup>33</sup>Esse número consta no livro de PORTELA, Fernando. Op. cit., p.27. O número de guerrilheiros mencionado na reportagem A guerrilha do Araguaia (DÓRIA, Palmério et alii), consta como 69.

<sup>34</sup>Ver anexos p.157.

que toma como ponto de partida uma série de *modelos reais* e *factos reais da história*. Exemplifica "o modo como a função informativa da reportagem jornalística, ao ser transposta para a ficção, permite a elaboração ficcional sem cair no imediatismo e sem perder de vista o seu propósito de denunciar e informar."<sup>35</sup>

Isso não significa que a linguagem seja a mesma do jornal. Neste sentido, aproveita-se a função de divulgar, tornar conhecidas as informações que, para preservar interesses das ideologias do poder, foram sonegadas, durante muito tempo, pelos veículos oficiais de informação.

"O romance supera a transitoriedade da informação e da linguagem jornalística porque, mesmo sendo fonte de denúncia, mantém-se autónomo em relação a este mesmo contexto denunciado, na medida em que a linguagem adotada é enriquecida por valores de significação tratados com mais profundidade que numa reportagem de jornal."<sup>36</sup>

É a linguagem trabalhada artesanalmente que vai conferir ao tema, estatuto de literariedade, transformando o texto em indiscutível obra crítica.

Todavia, numa reportagem documentária, a elaboração do todo exige cuidados elementares, os quais podem ser vistos como técnicas artesanais destinadas ao fim específico da informação. Ora, a imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos do cinema e da literatura. A linguagem descontínua e alternativa, encontra na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal o seu espaço natural. Porém, esses recursos, associados ao empenho da denúncia e crítica, quiçá a informação, tornam-se ingredientes estéticos largamente utilizados na ficção cinematográfica e literária da contemporaneidade.

Um filme documentário, por sua vez, embora tenha como

---

<sup>35</sup>MACHADO, Janete Gaspar. Op. cit., p.76.

<sup>36</sup>MACHADO, Janete Gaspar. Op. cit., p.80.

objetivo a exposição de um tema, (o filme de ficção cuida da exposição de um enredo) não dispensa recursos que possibilitem os melhores efeitos estéticos e significativos para sua realização final. A atitude do realizador de documentários, em relação ao cinema, é a crença de que nada do que é fotografado ou filmado, adquire sentido antes de chegar à sala de corte, e ainda, que a tarefa fundamental de criação cinematográfica, reside nos estímulos físicos e mentais que podem ser produzidos pela montagem:

"A maneira de usar a câmara, os seus muitos movimentos e ângulos de visão em relação aos objetos fotografados, a velocidade com que reproduz ações e a própria aparência das pessoas e das coisas filmadas, são governados pelo modo de fazer a montagem."<sup>37</sup>

A produção da reportagem documentária, portanto, não dispensa a montagem. Pode-se mesmo dizer que, na reportagem documentária, a "montagem é o filme."<sup>38</sup> É no modo de apresentá-lo, na correção e originalidade das associações visuais, e na *montagem intencional*, que o documentário adquire interesse: o objetivo de dramatizar conhecimentos pode dispor deliberadamente de um corte abrupto ou de um efeito de surpresa para chocar o público.

É o que ocorre no Em Câmara Lenta: servindo-se das técnicas de montagem, à maneira de documentários, Renato Tapajós tematiza fatos históricos para obter esse efeito na ficção.

Não cabe aqui questionar se Renato Tapajós no Em Câmara Lenta foi ou não fiel na ficcionalização dos fatos abordados. No que se refere à guerrilha urbana, ao se conferir o romance com os registros baseados em depoimentos e processos judiciais, verifica-se a pertinência das observações. Em se tratando

<sup>37</sup>Declaração de Paul ROTH. "Documentary Film", Faber, 1936, p.76. Apud REISZ, Karel. A técnica da montagem cinematográfica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p.121.

<sup>38</sup>REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. Op. cit., p.122.

da guerrilha rural, no entanto, Renato Tapajós omite, na ficção, a organização e o preparo dos guerrilheiros. Na opinião do ex-militante Haroldo Lima - em sua autocrítica à guerrilha - faltava-lhes, realmente, uma certa estrutura, haja vista a desigualdade de forças: faltava-lhes armamento e mesmo uma certa experiência, mas os depoimentos comprovam que o treinamento a que se submetiam, os seus esforços na organização, eram bem superiores ao modo como o autor de Em Câmara Lenta ficcionaliza a guerrilha rural. Os registros e depoimentos revelam, ainda, alterações de números e dados. Porém, isso absolutamente não importa e não retira o mérito da obra. O que se pretende colocar aqui, é a presença de algumas características próprias do documentário, sendo empregadas com fins literários. O que se quer acrescentar é o fato de que, também no documentário, encontra-se subjacente a manipulação estética, muito embora seu fim último, seja a informação. E demonstrar que o romance Em Câmara Lenta, dispondo de recursos que, ao final de contas, são comuns ao cinema de ficção e à reportagem documentária - a montagem e seus ingredientes - aborda o fato real, sem sufocar o intuito artístico e ficcional.

Neste sentido, o romance aborda, por exemplo, a questão da participação intensiva das forças do governo no combate à guerrilha:

"Todo o CIGS havia sido mobilizado e realizava o cerco estratégico da região delimitada pelo círculo com o apoio de soldados regulares e de todo o equipamento da campanha necessário. (...) Além deles, lanchas artilhadas patrulhavam o rio, aviões de observação e helicópteros esquadriavam o solo." (ECL, p.59)

Focaliza ainda a *desproporção*, a desigualdade dos guerrilheiros, em relação ao poder das Forças Armadas:

"A guerrilha estava sendo caçada - a grande máquina militar procura seis estudantes e um venezuelano." (ECL, pp.59-60)

O autor ficcionaliza esses fatos com certa ironia e leva

o leitor a perceber, em enfoques detrás e de fora, o impacto que a guerrilha causa ao poder dominante, e o modo como a personagem (3ª pessoa) encara essa desproporção:

"Insignificantes, esmagados pela enormidade da floresta, eles continuavam." (ECL, p.39)

"A floresta os esperava, imensa, escura, úmida e verde." (ECL, p.24)

Neste caso, o poder é sempre simbolizado pela força imbatível da natureza (selva amazônica) ou a tecnologia moderna (máquina militar). Simultaneamente, porém, a selva amazônica funciona como força de proteção à guerrilha, pois vários documentos comprovam que, no combate contra a força da tecnologia, da guerra, os guerrilheiros tornaram-se invulneráveis sob a proteção da mata:

"São armas de grande poder de destruição. Para nós não. O helicóptero, por exemplo, foi praticamente neutralizado. Naquela floresta cercada, ele não podia nos ver. E o napalm, jogado na selva, jamais nos atingiu."<sup>39</sup>

Em Câmara Lenta sugere ainda a necessidade da guerrilha rural e da luta armada, constantemente mencionada pela personagem:

"É preciso retomar nossa visão estratégica. Criar condições para tentar uma nova implantação no campo." (ECL, p.104)

"Era preciso realizar ações de propaganda como essa e de outros tipos também. (...) Ampliar a atividade revolucionária das massas, despertar sua iniciativa, para que os próprios operários formassem grupos de guerrilhas urbana e de ações. E em contato com esses grupos a organização poderia recrutar os melhores quadros para suas ações e para a guerrilha no campo." (ECL, p.68)

Sabe-se, através de depoimentos, que a intenção dos guerrilheiros era a de transformar a selva em aliada e de se vincularem ao povo da região do Araguaia, organizando os cam-

---

<sup>39</sup>Declarações prestadas pelo líder comunista Haroldo Lima, ex-militante da guerrilha do Araguaia, Apud PORTELA, Fernando, Op. cit., p.167.

poneses e incorporando-os no processo de transformação social brasileira. Para eles, essa luta só poderia dar resultado se os lavradores se unissem aos trabalhadores da cidade sob a direção de um partido político.<sup>40</sup>

Neste sentido, Em Câmara Lenta desvela também o subdesenvolvimento e a alienação do povo do interior, acomodado em sua situação de oprimido. Observe-se como a personagem apresenta os fatos:

"Os caboclos silenciosos vestidos apenas de calções ou calças frouxas, as mulheres com seus vestidos compridos, largos e desbotados, as crianças nuas e barrigudas." (ECL, p.41)

"Falou da miséria em que os caboclos viviam e os caboclos não sabiam que em sua vida havia miséria. (...) E falou ainda de luta para derrubar os opressores, convidando a que aderissem à guerrilha, e os caboclos não sabiam contra quem lutar nem porquê." (ECL, p.41)

A realidade social da região do Araguaia, vista a partir de depoimentos de guerrilheiros e de pesquisadores do assunto, confirma as observações do narrador: malária, doenças venéreas, verminoses, reumatismos e infecções respiratórias, morte de mulheres durante o parto ou a gestação, falta de médico, alimentos e roupa, mortalidade infantil, raquitismo e deformações físicas causadas pela fome, são alguns dos males que assolam as regiões pobres do país, agravadas pela deficiência dos trabalhos científicos de combate às doenças que, quando muito, alcançam algumas cidades e povoados às margens do rio Araguaia.<sup>41</sup>

A intenção dos guerrilheiros, na verdade, era a de elevar a consciência dos homens simples, colocar de pé o povo da região "na defesa de seus direitos" e fazê-los compreender o caminho da guerra do tipo popular.<sup>42</sup>

<sup>40</sup>Declarações de José Genoíno Neto. Entrevista com DÓRIA, Palmério et alii. In:     A guerrilha do Araguaia. Op. cit., pp.35-6.

<sup>41</sup>Declarações de José Genoíno Neto em sua carta-defesa aos Membros do Conselho de Justiça Militar, em fevereiro de 1975. In: DÓRIA, Palmério et alii. p.29.

<sup>42</sup>Declarações de José Genoíno Neto. Entrevista com DÓRIA, Palmério et alii. In:     A guerrilha do Araguaia. Op. cit., p.45.

Porém, como foi visto, o documento não é desprovido de elaboração estética. Então, mesmo que o romance Em Câmara Lenta revele aspectos de "uma história que não foi escrita", não se pode ignorar todo o papel desempenhado pelos recursos da montagem, já estudados nos capítulos precedentes, com a preocupação de analisar a obra do ponto de vista da manipulação da montagem, enquanto teoria estética ajustável à literatura.

A composição artesanal da narrativa, por sua vez, enfatiza significados de valor temático que vão dar destaque ao documento, num intercâmbio de funções: o documento, manipulado formalmente, serve aos propósitos ficcionais; a manipulação formal, serve à ênfase do documento.

Assim sendo, quando o autor aborda o assunto da guerrilha na Amazônia, por exemplo, além de alterar alguns pontos de valor meramente quantitativo, fragmenta completamente a seqüência, através de cortes abruptos, desequilibrando-a dentro do contexto geral.

Cria metáforas alusivas à situação dos guerrilheiros:

"(...) a cabeça cheia de algodão." (ECL, p.40)

Introduz ainda trechos de outros gêneros artísticos:

"Uma multidão de crianças  
Que só queria brincar  
Portando espadas de papel  
Perdeu-se no tempo." (ECL, p.92)

Desse modo, a fragilidade dos guerrilheiros é tematizada através de uma seqüência/narrativa também frágil, porquanto é irregular e fragmentada, freqüentemente interrompida por cortes e inserções de outras seqüências. E desse modo, igualmente, o aspecto documental adquire funções estéticas.

Quando o romance se volta para a abordagem da tortura e da perseguição política imposta aos guerrilheiros, novamente é possível verificar o trabalho operado pela montagem sobre os fatos reais, a ponto de torná-los ficção. Sabe-se, através de

informações prestadas por Renato Tapajós (em anexo), que a personagem/guerrilheira "ela", fora uma pessoa "real", muito próxima do autor:

"Ela era real. Existe. Existia uma pessoa real que foi morta exatamente daquela maneira. Aquela seqüência toda que é anotada em "câmara-lenta" - que conta a prisão, o momento da prisão, a tortura, etc. - aquilo é real. Aconteceu exatamente daquela maneira. É uma reprodução bastante fiel do que aconteceu." <sup>43</sup>

Porém, a montagem no romance dessa situação real, - através do processo cinematográfico "câmara-lenta"- baseada no uso de acréscimos e repetições que amplificam aos poucos, o nível do significado, e numa seqüência sempre interrompida em momentos culminantes por cortes abruptos, representados pela inserção de segmentos de características radicalmente opostas, conferem à descrição da tortura um teor de literariedade indiscutível. Como afirma Antonio Candido, o romance é escrito num tipo de discurso,

"marcado pela predominância da 'função poética' (Jakobson), isto é, a que se caracteriza pelo fato da palavra ter a si mesma como finalidade principal; pelo fato de a palavra ser trabalhada em função de suas propriedades específicas." <sup>44</sup>

A montagem do romance Em Câmara Lenta leva o leitor a apreciar o lado construído do texto. Faz com que o leitor perceba que o próprio romance é construção, é montagem. E que não há exclusividade da função documentária ou informativa, uma vez que predomina a função estética. Sua força não advém da realidade abordada mas do teor estético da linguagem usada:

"Pelo exposto, vemos que é arriscado tomar como documento um romance, que foi construído deliberadamente como obra literária, portanto artificial, com predomínio da função poética e alta taxa de ambigüidade." <sup>45</sup>

---

<sup>43</sup>Ver anexos, p.160.

<sup>44</sup>CANDIDO, Antonio. Parecer. Ver anexo 4, p.179.

<sup>45</sup>CANDIDO, Antonio. Parecer. Ver anexo 4, p.180.

## ANEXO 3

## ENTREVISTA COM RENATO TAPAJÓS

*M. Renato, no rápido contato verbal que mantivemos na ocasião em que tive a oportunidade de conhecê-lo, você me falou que atualmente dedica-se mais ao cinema.*

*"Em Câmara Lenta" parece ser um dos únicos romances, construídos à base da Montagem Cinematográfica. Você concorda? Essa maneira criativa de se exprimir, seria influência do próprio cinema?*

**R.T.** Eu acredito que é influência do cinema. Mas existe toda uma vertente na literatura moderna, não tanto na literatura brasileira mas em autores latino-americanos, europeus, em que a influência do cinema se manifesta de várias formas. Às vezes, não tão diretamente, e às vezes, de uma maneira bem mais clara, não é? Só para dar um exemplo; o Semprun, nos livros de Jorge Semprun - que também é roteirista de cinema - encontra-se uma influência muito clara, marcada, do cinema. Inclusive num dos livros dele - "A Segunda Morte de Ramon Mercader" - ocorre explicitamente a citação ao cinema. Quer dizer, eu citei o Semprun, porque ele é um caso específico: ele também é roteirista de cinema; além disso, acho que em muitos outros escritores, até mesmo em Cortázar, o cinema está muito mais assimilado. Não está tão na superfície; eu acredito que seja o trabalho, assim, da presença no cinema do universo.

Então, mais ou menos conscientemente (não posso dizer que tenha sido uma coisa muito inteiramente consciente), eu usei, no livro, algumas técnicas de *montagem*. O que orienta o *Câmara Lenta* é uma tentativa de encontrar uma estrutura narrativa, que não vai fundamentalmente pela cronologia, e sim pela memória. Quer dizer, a *articulação* a partir da *memória*...

E o leitor vai ter que mostrar os fatos, no próprio livro eu faço referências ao quebra-cabeça, ao *jogo de armar*. Então existe esse lado: o da necessidade do leitor *participar*, mas não é uma coisa tão radical e tão intelectual como é, por exemplo, no *Cartázar*, exatamente no "Rayuela". Que aí é um exercício intelectual mesmo, de armar a história, criando inclusive várias possibilidades diferentes de você armar essa história. A minha idéia nunca foi a de criar várias possibilidades diferentes, mas de permitir com que a história fosse armada dentro de uma determinada estrutura. Quando eu falo da memória eu estou me referindo ao trabalho do leitor, mas estou me referindo *também ao meu trabalho enquanto escritor, aonde o fluxo da minha memória é mais importante do que a ordenação cronológica dos acontecimentos, dos fatos*.

O que vai dar peso ou importância a um determinado evento, não é a maneira com que ele se colocou na realidade, mas é a *maneira como eu o lembro*. Se eu fosse escrever um livro, articulado cronologicamente, há determinados acontecimentos que seriam totalmente secundários ou até mesmo prescindíveis. Agora, como eu não estou trabalhando com a *minha memória*, esses fatos secundários - eles podem ter uma importância muito grande.

**M.** Renato, quando e de que modo iniciou-se como criador no cinema e na literatura? O quê ou quem teria despertado em você, o interesse pela criação artística?

**R.T.** Olha, é uma longa história, porque eu leio muito desde criança. Desde seis, sete anos que eu leio muito, e já desde dez, onze anos, que eu sempre escrevia, brincava de escrever.

Embora eu já tivesse vindo para São Paulo para estudar engenharia, eu sempre imaginei que eu iria escrever. Que eu iria ter um trabalho na área da *literatura*. É um negócio que sempre

me atraiu desde criança. Dos quinze aos vinte e um, vinte e dois anos, eu escrevia poesia.

Mais ou menos na mesma época em que comecei a me interessar pelo cinema, parei com a poesia: pelo cinema - *como nível de realização* - porque também, desde adolescente, eu tinha uma atração muito grande pelo cinema. Eu ia muito ao cinema, lia muito cinema. Mas comecei a me interessar, especialmente, pela realização, quando entrei na Escola Politécnica: lá eu encontrei um grupo que fazia cinema amador e comecei a trabalhar com esse grupo em produções de um cinema amador em oito milímetros. Parei de escrever poesia na medida em que me parecia que a minha poesia, cada vez mais - principalmente depois do *concretismo* e com as novas experiências formais que iam se desenvolvendo - era muito formalista, era de um trabalho de pesquisa de palavras, extremamente sofisticado. E cada vez o público, para uma poesia deste tipo, era menor, enquanto que o cinema me dava possibilidade de produzir algum tipo de coisa que falasse com um público mais amplo. Fundamentalmente, então, a escolha pelo cinema, neste momento, se deu por aí.

Já mais adiante, quando comecei a escrever o "Câmara Lenta", as coisas já estavam se colocando de uma maneira um pouco diferentes.

Eu continuava achando, como continuo achando até hoje, que o cinema é um instrumento extremamente importante p'rá se falar a grandes públicos; mas, principalmente aqui no Brasil - dadas as circunstâncias políticas, que se atravessou na década de 70 - não havia a possibilidade de abordar certos temas no cinema. De um lado por causa da censura, de outro lado, porque nenhum produtor vai investir (e cinema é um "troço" caro), num filme que vai ficar fechado, não é?

Comecei, então, a escrever o "Câmara Lenta" dentro de uma certa perspectiva de que eu poderia utilizar a *literatura*, o *romance*, p'rá falar de determinadas coisas que eu não poderia falar com o cinema. Não poderia em termos concretos da sociedade brasileira, da censura, mas mesmo assim, o livro deu certos problemas.

**M.** Renato, você confirmou duramente nossa conversa, que esteve preso, e nessa ocasião, começou a escrever o livro.

*Fale um pouco de Renato Tapajós/Homem. Qual a sua vivência nesse contexto político? Você foi preso apenas como político?*

**R.T.** Como político. Eu estive preso duas vezes. A primeira vez como político, e a segunda vez por ter escrito "Em Câmara Lenta".

*Fui preso depois do livro, por causa do livro.*

**M.** *Aproveitando a ocasião, Renato, eu gostaria de acrescentar: Quando o professor Antonio Candido esteve em Florianópolis a fim de ministrar um curso, ele me falou ter tomado parte como membro de defesa do seu livro, na ocasião de sua proibição, não é?*

**(R.T. Exato)**

*Eu gostaria de lhe falar do entusiasmo do Mestre Candido em favor de seu romance. Comunicando a ele minha intenção, e pedindo-lhe sugestões a respeito do meu Projeto de Pesquisa, encorajou-me com muito entusiasmo, dizendo que eu havia escolhido um tema "fascinante" e que, "Em Câmara Lenta" é, "sem dúvida, um livro maravilhoso", que "merece ser trabalhado." Como você vê estas iniciativas que tem por finalidade estudar seu livro?*

**R.T.** Bem, a primeira vez que estive preso foi em 1969; porque estava saindo da Universidade nessa época e tinha tido uma militância estudantil e, em seguida, eu continuei numa certa militância clandestina de oposição ao regime daquele tempo. Eu fui preso em 69, processado, condenado e, posteriormente, a pena foi reduzida no Superior Tribunal Militar, e eu saí... Foi exatamente quando eu estive preso, que comecei a escrever o "Câmara Lenta". E aí há toda uma série de circunstâncias. Em primeiro lugar o fato de que, naquele momento a gente tinha participado de uma tentativa de transformação política do país, que tinha como proposta tática a luta armada para derrubar o governo, o sistema, etc., e que, na prática, isso aí tinha se demonstrado uma pro-

posta errada. No entanto, havia muita gente que continuava insistindo, que continuava acreditando - naquele momento - nesse tipo de coisa. Então, escrever um livro, além de ter um significado pessoal, e aí, o significado pessoal está muito relacionado não só a minha experiência pessoal, mas ao fato de que aquela personagem que eu desenvolvi no livro, que sofreu a tortura, *era uma pessoa muito próxima.*

*Era era real.* Existe. Existia uma pessoa real que foi morta, exatamente daquela maneira. Aquela *seqüência* toda que é anotada em "câmara lenta" - que conta a prisão, o momento da prisão, a tortura, etc. - aquilo é *real*. *Aconteceu exatamente daquela maneira.* É uma reprodução bastante *fiel* do que aconteceu...

Eu acredito, fazendo um parêntese, entrando para uma coisa que é mais literária: eu acho que, mesmo num livro, em que a gente trabalha com fragmentação do tempo, da cronologia, dos personagens, como é o próprio "Câmara Lenta", ele precisa ter um *elemento de tensão* que segura o leitor. Um elemento que, se você fosse escrever um romance policial, seria exatamente a questão... e que no "Câmara Lenta" é exatamente aquela pergunta que atravessa o livro todo: "*o que fizeram com ela?*" Isso é proposital.

Mas voltando um pouco à nossa história: então a morte dessa pessoa, da Aurora Maria - É Aurora Maria que se chama...

Só fazendo mais um parênteses: eu estou terminando um filme agora que é sobre a Lei de Segurança Nacional, que tem como linha central o Tribunal Tiradentes, que foi feito aqui em São Paulo, no começo do ano pela Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo. No Tribunal Tiradentes, várias pessoas que sofreram os efeitos da Lei de Segurança, fazem depoimentos; nós filmamos tudo isso. E num dos depoimentos feito pela Presidente da UNE - Clara - ela se refere à Aurora. Ela cita todos os estudantes que foram mortos, durante o período mais violento desta repressão, e cita Aurora. No filme, eu conservei essa parte do depoimento. E consegui algum material que eu tinha da época, filmado, em que Aurora aparece. *Filmagem real, documentária.*

(M. Renato, desculpe a intromissão, mas vou fazer uma pergunta à parte: se você filmasse a **se-**

*quência "Câmara Lenta", por exemplo, eu imagino essa filmagem da seguinte maneira: a fuga, aquela ação toda do começo, filmada, vamos dizer, em plano geral ou de conjunto; depois a captura da personagem, em plano médio; e finalmente o momento da tortura em primeiro plano, até chegar ao grande plano ou "close-up", estou certa? Dá essa impressão pela maneira como você vai focalizando os detalhes - olho, boca, dedos - quer dizer, a personagem aos poucos se desmantela; e eu senti que ela representa o desmantelamento de todo um sistema, do próprio Regime).*

É uma coisa simbólica, não é? Mas eu não diria, de uma maneira tão radical assim - que o tratamento fosse dado com esses planos exclusivamente. Na cena do assalto, por exemplo, se fosse filmado, eu usaria planos mais próximos também. E acho que você está certa, se a gente imaginar isto como elemento de estilo: uma predominância de planos mais abertos em determinadas circunstâncias, como por exemplo, a fuga; depois a captura com predominância de planos mais fechados; e mais próximos no momento da tortura. Eu acho que isso é um raciocínio válido. Mas sempre predominância, não exclusividade.

*M. Renato, no seu livro "Em Câmara Lenta", as informações vão preencher um aspecto da História que, devido a censura e repressão, ainda não existe como discurso oficial. Você se preocupou em revelar todas essas "verdades", justamente numa época dominada pelo clima de censura na produção literária do país? Como reagiu quando o livro foi proibido pela censura?*

**R.T.** Quando eu lancei o livro fiz contato com várias editoras que não quiseram editar o livro. A Vozes, a Civilização Brasileira, não me lembro agora. Só o Alfa-Omega topou na época de publicar o livro. Tanto quanto o editor, nós tínhamos consciência mais ou menos clara dos riscos que se correria juntos, publicando o livro.

Claro que os riscos que a gente estava imaginando eram de o livro ser apreendido, proibido. Mas como naquela época começaram a ser publicados alguns livros - a própria Alfa-Omega, onde eu editei, tinha publicado alguns clássicos marxistas que na época tinham saído sem maior problema, Lenin, Marx, alguma coisa nessa área - então nós achamos que, talvez, pudesse passar sem

criar maiores problemas.

Acontece que, o que a gente não imaginava (podia até ter imaginado que o livro seria proibido, p'râ isso eu estava preparado) é que eu seria preso. Eu não estava preparado para ser preso por causa do livro. E o mais engraçado é que fui preso por causa do livro, e o livro continuou vendendo durante dezoito dias. A proibição, a censura federal só saiu dezoito dias depois de eu estar preso. Então, a 1ª edição esgotou completamente neste período.

Na verdade, a proibição do livro, embora tenha sido um absurdo, *como é um absurdo todo tipo de atitude de censura desse gênero*, não me surpreendeu, muito menos ainda, porque algo de mais grave tinha acontecido, ou seja, eu ter sido preso *por causa do livro*.

Ainda agora você estava fazendo uma referência ao Antônio Cândido. Foi exatamente no processo decorrente dessa prisão - eu fui processado na Lei de Segurança Nacional, *por causa do livro* - a minha defesa que foi feita pelo Aldo Lins e Silva, foi basicamente montada em cima de uma apreciação crítica, escrita pelo Antônio Cândido. Aliás, é um texto muito interessante: ele fez uma defesa *literária* do livro, e o advogado Aldo Lins e Silva, simplesmente transformou aquela defesa, de literária em *jurídica*.

Eu acho que todo esse episódio da censura e da proibição do livro, de certa forma prejudicou muito o livro. Às vezes eu penso que o livro saiu *antes do tempo*. Porque algum tempo depois, em 79, começou virar moda escrever à respeito desse período - da repressão e tortura dos Anos 70 - isto é: a *memorialística desse período* virou moda.

Embora meu livro seja bastante diferente desses outros - porque ele não é um depoimento, ele é um Romance, *é um trabalho de construção literária em cima da memória*, e não simples exposição jornalística da memória - ele teria tido uma carreira melhor se tivesse sido lançado algum tempo depois. Mesmo porque escaparia da censura e da proibição. Ao contrário do que normalmente se divulga - de que a censura acaba ajudando a divulgar um filme, um livro - o que acontece é exatamente o contrário: se ela ajuda a divulgar, também tira de circulação exatamente no

período em que ele seria vendido, não é? No momento em que o livro volta à circulação, já passou, já acabou, o momento.

O livro ficou um ano e meio, de julho/agosto de 77 a março de 79, proibido. Ele começou a ser vendido em março de 79.

**M.** Colocando a história do romance dentro de um determinado contexto **real** da **História**, pode-se considerar "Em Câmara Lenta", um Documentário/Ficção? Ou você prefere chamá-lo de uma **ficção** que expressa uma realidade? Como você justifica o aproveitamento dessa específica realidade histórica? Há relação com a idéia de que o escritor é responsável pelo registro de sua época?

Outrossim, na ocasião de sua visita em Florianópolis em depoimento dado ao jornal "O Estado" (27/06/82), o Professor Antônio Cândido aborda a necessidade do escritor de, "como intelectual", ter um compromisso com a sociedade. Ele ainda confirma: "Eu chamo de intelectual aquele aspecto do escritor que reflete sobre a realidade. (...) O escritor não tem que ser engajado, mas o intelectual, sim. Ele tem certas obrigações com a sociedade."

Enfim, fala-se muito em "denúncia da realidade", na participação social do escritor brasileiro. Você acha que um escritor tem responsabilidade para com a sociedade em que vive?

**R.T.** Em primeiro lugar eu acho que não caracterizaria o "Câmara Lenta" como documentário/ficção. Acho que em literatura, a idéia do documentário está muito relacionada com o trabalho jornalístico, não é?

Ao escolher determinado tema, que é extraído da realidade ou da própria experiência pessoal, você procura dar a esse tema um tratamento, e aí está, não é só um problema formal, mas um problema também da maneira como você entra na investigação do tema, conteúdo, dos elementos que formam a idéia básica do livro. Você procura entrar nesse universo, não apenas para relatar coisas que aconteceram, mas p'rá passar ao leitor toda uma visão do mundo, e discutir algumas questões que vão muito além do relato, numa ânsia de transcender a história, de transcender o

enredo, de transcender o fato.

Eu poderia, perfeitamente, contar as mesmas coisas que eu conto no "Câmara Lenta", fazendo um livro igualmente tenso, atraente, do ponto de vista de um leitor médio, fazendo do livro apenas uma história de aventura, em que os bandidos são a polícia e os mocinhos são os revolucionários, os guerrilheiros. Dava para cumprir exatamente as mesmas coisas, as mesmas informações. Mas eu tinha a intenção de discutir algumas questões um pouco mais profundas e que transcendem não só os fatos, a história, mas que transcendem a própria interpretação desses fatos que se tinha na época: uma das questões que está mais na superfície de "Câmara Lenta" é a questão da *contradição entre a moral e a política*.

Há determinadas decisões políticas que não têm nada a ver com os compromissos morais do personagem, da pessoa envolvida naquilo - isso tanto no sentido negativo quanto no sentido positivo, não é? No sentido negativo eu diria, por exemplo, que politicamente há determinadas necessidades de estado ou necessidades de um partido, ou necessidades de um processo revolucionário, de aplicação da violência, por exemplo, que são necessidades políticas; do ponto de vista político você pode chegar à conclusão de que é correto, necessário, imprescindível aplicar a violência em determinado momento. Agora, você pode discutir moralmente a validade da aplicação da violência. Por outro lado, e é isso que eu discuto no "Câmara Lenta", quando você está envolvido numa luta, além dos compromissos políticos, você se enreda em *compromissos morais, você passa a ter compromissos com os companheiros* - os dirigentes, os dirigidos, com as pessoas que estão junto de você, compromissos estes que não tem nada a ver com a política. É mesmo um troço humano, de uma ligação pessoal, afetiva. E esses compromissos não tem nada a ver com ideologia. Conteúdo ideológico é outra coisa. Esses compromissos são uma questão realmente moral, uma questão ética: independente do que se está defendendo.

Num determinado momento, (é o que acontece com "Câmara Lenta"), a derrota, o esmagamento dos cidadãos se torna clara, é óbvio que você perdeu. Do ponto de vista político, de uma análise fria, se você perdeu, o melhor a fazer é pular fora, ir

para o exílio e se preparar para uma outra oportunidade. Acontece que essa rede de *compromissos morais* que você estabeleceu com os companheiros, freqüentemente não permite que essa solução política, que seria correta, seja tomada.

Toda essa digressão, enfim, sobre os guerrilheiros é para dizer que eu acredito que, um trabalho como o "Câmara Lenta", é um trabalho de ficção. É um trabalho literário na área da ficção, que tomou como base uma série de modelos reais e fatos reais. Agora, não tem grande importância o que é real e o que não é real, ali dentro. Porque as coisas estão todas articuladas dentro desta perspectiva de transcender o relato e de chegar à discussão de questões mais amplas.

Embora as palavras estejam um bocado desgastadas, a idéia é essa mesma: *chegar a discutir questões mais universais*.

Relatos sobre a guerrilha podem ser extremamente interessantes para quem esteja na guerrilha, para quem participou dela. O nosso século já produziu desde a 2ª Guerra Mundial, centenas de relatos sobre guerrilhas: guerrilhas da resistência durante a 2ª Guerra, guerrilhas posteriores no Vietnã, nos países do Oriente, na América Latina - na Argentina, no Uruguai e no Chile - onde o grau de violência foi muito maior do que aqui no Brasil.

Para se dar valor a um determinado trabalho, é indispensável - não exatamente, não apenas aquilo a que se refere em termos de realidade - mas aquilo que você é capaz de desenvolver em termos de uma significação universal a partir daquela base real.

Por outro lado, um escritor, ou cineasta, não está em hipótese alguma desligado do seu tempo. Ele pode em alguns casos não ter uma consciência clara, mas sendo um grande artista, ele pode, sem chegar em nenhum momento a estar claramente consciente disso, fazer uma reportagem sobre seu tempo. Acho que há muitos casos, de grandes escritores que não sabiam, que não tinham clareza, que talvez até tivessem uma posição de defesa da *arte pela arte*, ou de um sistema de dominação política injusta. Mas eles são artistas realmente bons, ao escrever, eles assumem uma outra posição, uma outra postura, que é o de retratar o seu tempo. E aí vem uma coisa extremamente importante: o valor dessas obras só aparece quando o retrato desse tempo *transcende o próximo tempo*.

Quando um determinado autor - Balzac, em "Ilusões Perdidas" por exemplo - escreve a respeito de um período que é do começo do capitalismo, o que importa é que, ao escrever sobre aquilo, ele ultrapassa o próprio tempo. É lógico, que dentro de um raciocínio desse gênero, se o autor tem esse compromisso com seu tempo a nível da reprodução artística, ele também tem um compromisso real com as lutas que se travam naquele período. As coisas, agora, ficam mais claras porque os escritores, os cineastas, estão diretamente relacionados com os fatos que acontecem hoje.

**M.** *Sendo seu romance uma "Constatação" e, ao mesmo tempo, uma "contestação", você concordaria, então, com as palavras de Antônio Cândido: "Eu creio que uma característica do intelectual é ser de "oposição"?"*

**R.T.** *Eu concordo. Eu acho, eu acho que é isso mesmo!*

**M.** *Renato, vamos falar um pouco de **Brecht**. Sua intenção é, como em depoimento no próprio livro, fazer uma "crítica, imaginação e arte à serviço da compreensão de uma realidade muito próxima do nosso tempo."*

*A teoria brechtiana prega a **desalienação** do público/receptor: através do **efeito de distanciamento**, impõe sua participação ativa, quer dizer, desperta sua consciência crítica, elevando a **emoção** ao **raciocínio**. A exemplo do que pretende **Brecht**, sua intenção é também provocar o leitor, impondo-lhe uma reflexão crítica? Que lugar Brecht ocupa na sua "formação literária"?*

**R.T.** *Sem dúvida. A minha intenção sempre foi provocar o leitor e levá-lo a uma reflexão crítica. Agora, acho que há uma diferença entre aquilo que eu tenha tentado desenvolver e essa maneira de como a teoria brechtiana é entendida. Porque um trabalho com a **emoção** é fundamental. P'rá mim é um dos elementos básicos, tanto no cinema quanto na literatura.*

*Eu pretendo desenvolver trabalhos em que o propósito é exatamente manter o espectador ou o leitor envolvido e de certa forma em suspenso, até acabar. Não quero fazer trabalhos que se-*

jam catárticos. Os meus filmes, os meus livros não tem como objetivo a catarse. E além disso (e aí é uma coisa extremamente importante) - embora eu procure manter o espectador, o leitor tenso até o final, e envolvido emocionalmente até o final - busco um determinado tipo de emoção que não se completa, que não se esgota, que deixa uma expectativa, que não dá paz. A catarse leva ao clímax e deixa o espectador, o leitor enfim, em paz consigo mesmo, reconciliado consigo mesmo. A idéia é exatamente o oposto: é trabalhar a emoção no sentido de deixar o leitor muito pouco conciliado.

**M.** Renato, eu gostaria agora que você falasse sobre o aspecto formal. A estrutura, a arquitetura do romance, construído à base do fragmento, está em perfeita adequação ao conteúdo que ele veicula: a impotência, a descrença, a falta de esperança e perspectiva do homem acossado, enjaulado, cuja ideologia é abafada por força de um sistema opressor.

É proposital esse aspecto desestrutural do romance? Teria você escrito "Em Câmara Lenta", a princípio de maneira linear e depois reconstruído, ou melhor, desconstruído, montando-o à maneira de cortes cinematográficos?

Fale algo sobre esse aspecto.

**R.T.** Em primeiro lugar, não escrevi o livro primeiro cronologicamente para depois desarmá-lo. Não fiz isso. Escrevi o livro na seqüência. Ou seja: comecei a escrever a partir do monólogo subjetivo, e a partir de um determinado momento, eu anotei uma estrutura geral aonde entrava o desenvolvimento das histórias principais: a história do venezuelano, da tortura, da guerrilha em geral, a história do personagem central ao nível dos "flash-back".

Sobre o monólogo subjetivo - o fluxo de consciência - eu não anotei nada. Sabia que ele deveria entrar em determinados momentos, mas ele não foi previamente articulado; como por exemplo, a história do venezuelano: eu a dividi em alguns momentos, e sabia que esses momentos iam ter que estar distribuídos dentro do livro, de uma determinada forma, acompanhando o resto da ação, não é? Agora, eu não fiz a mesma coisa com o monólogo sub-

jetivo: o monólogo subjetivo, entrava na medida em que eu sentia necessidade de que ele entrasse, um traço muito mais intuitivo no caso.

Joguei paralelamente com duas maneiras de trabalhar: uma relacionada ao *monólogo subjetivo*, que não foi previamente elaborado e no qual eu mexi muito pouco, mesmo depois quando fiz a revisão do livro. Ele *se mantém vital*, como foi aparecendo, enquanto que no restante do livro - a história do *venezuelano* e a história da própria *guerrilha* vista no passado, ou a história da *personagem* - foram trabalhadas razoavelmente em *termos de burilar a forma*.

Se por um lado eu não consigo trabalhar em cima de uma estrutura da qual eu não conheço o final - (eu nem consigo trabalhar, fico atrapalhado) - por outro lado, eu também não consigo trabalhar com uma estrutura muito rígida que vai se acrescentando pouco a pouco. É fundamental para o desenvolvimento do meu trabalho o próprio fluxo que existe durante a realização do trabalho. Um texto só fica bom, para mim pelo menos, quando ele está de certa forma independente do que você está escrevendo. Ou seja: quando começa impondo determinadas necessidades, e quando o teu controle sobre o texto começa a ser muito pequeno. Quando você sabe tudo o que vai dizer num determinado texto, ele fica mediano. Quando o texto começa a te chamar, a haver independência em relação às intenções, aí, eu acho... eu acho que as melhores coisas saem assim.

**M.** Renato, em virtude dessa fragmentação, ou melhor, de uma temática, veiculada através de recursos altamente literários, "Em Câmara Lenta" torna-se um texto de difícil compreensão. Concorde? Que diz da literatura contemporânea, valorizada pela manipulação estética, especialmente dirigida ao leitor elitizado?

**R.T.** Acredito que, realmente, a literatura, o romance moderno - assim como já aconteceu com a poesia - perde muito a quantidade de leitores quando é difícil de decifrar.

Como já falei antes, o cinema possibilitou a abordagem de determinadas questões para um público amplo. E, quando eu fiz

o "Câmara Lenta", foi muito em função da possibilidade de, através da literatura, dizer determinadas coisas que não podiam ser ditas pelo cinema. E daí vem o fato de que eu estava dizendo essas coisas para um público determinado.

Quando escrevi o "Câmara Lenta" eu não tinha absolutamente como proposta atingir um público indiferenciado, todo o público leitor. Eu estava escrevendo um livro que era dirigido para um público específico, e o público específico, como o do "Câmara Lenta", era fundamentalmente o dos militantes de esquerda que embarcaram na proposta da guerrilha, da luta armada.

Eu acreditava que era muito difícil que o "Câmara Lenta" fosse perfeitamente entendido por leitores que, digamos, nem ao menos de oposição fossem, e também não estava me interessando atingir esses leitores. Eu estava interessado em discutir uma questão que era perfeitamente conhecida por um público determinado. E aqui entra-se numa discussão fundamental que envolve o cinema também: fala-se muito de literatura, de uma arte que atinja o povo em geral, de um cinema que atinja o povo em geral. São feitas, inclusive, determinadas tentativas - em cinema isso é muito claro - de se fazerem filmes que tenham uma linguagem popular que abdicam ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, para terem uma linguagem popular.

Sabe-se perfeitamente também que, um livro que vende cinquenta mil exemplares é um sucesso, um "best-seller" no Brasil, que é um país com cento e trinta milhões de habitantes. hoje, quer dizer: cinquenta mil habitantes é 0,005 por cento da população. Isto significa que o *público de literatura é elitizado*. A gente queira ou não, *é elitizado*. Se eu estiver interessado em fazer uma literatura popular, vou ter que publicar um livro de bolso para ser vendido em banca ou encontrar um outro canal de distribuição de literatura.

Em cinema, a gente está brigando exatamente por isso: a criação de outros canais de distribuição de cinema - nem sei se isto é possível - a criação de uma outra estrutura de distribuição dos filmes, que os leve para os sindicatos e que platéias de dois mil, três mil, cinco mil operários vejam o filme. Existiria então a possibilidade de adequar uma linguagem popular ao público a que ele se dirige.

Se eu escrevo um livro e vou publicá-lo através de uma editora, esse livro vai estar à venda nas livrarias, (quando muito ele pode estar à venda em algumas bancas de jornal). Quem vai consumir esse livro é uma elite que, de modo geral, tem acesso às pesquisas modernas de literatura, e é esse público elitizado que vai encontrar um alvo para os meus objetivos. Então eu acho que é coerente a escolha desse tipo de forma.

**M.** *Fale um pouco de sua experiência com o cinema brasileiro. Participou de Roteiros? Faz adaptações?*

*Seu livro poderia facilmente ser adaptado ao cinema, pela maneira fragmentária como é montado. Ele poderia ser quase um "Roteiro" de cinema. Parece construído em termos de imagem pelo que sugere, principalmente na narrativa que enfoca a tortura da personagem "ela". Que diria você, agora, sobre a Revolução como fato histórico e como tema de ficção?*

**R.T.** Bem, primeiro a questão do cinema. Eu trabalho com cinema há uns quinze anos já, e eu tenho trabalhado muito mais na área de *documentário*. É o que realmente me atrai muito. Já dirigi, talvez, uns vinte filmes... E isto, por causa de minha trajetória pessoal, quer dizer: na medida em que eu participei da luta política nesse período, o meu compromisso com essa realidade me leva muito a ver as coisas com olhos de documentarista. Aquelas greves em São Bernardo, por exemplo, o surgimento do Lula como líder operário, isso tudo jamais poderia ser abordado ficcionalmente; primeiro, porque ficcionalizar uma greve operária de cento e vinte mil operários só seria possível para uma superprodução como as dos grandes estúdios americanos. Em segundo lugar, porque há proximidade no tempo. *As coisas estão acontecendo agora*, e ficcionalizar um fenômeno que acabou de acontecer é um troço extremamente complicado.

Já um trabalho de *ficção* precisa de uma certa decantação do próprio tempo. É preciso que se passe algum tempo *para que você possa filtrar a realidade*. Enquanto que o *documentário* é a *resposta imediata*, é a resposta viva do que está acontecendo. Isso não significa que eu não tenha trabalhado também com o cinema ficcional, embora não tenha dirigido nenhum filme puramente

ficcional. Trabalhei com *roteiro*, trabalhei em equipes de realização de *cinema de ficção*, mas principalmente com *roteiro*.

(M. *Quais os documentários que você realizou ultimamente?*)

O último documentário que eu lancei, foi o "Linha de Montagem", exatamente à respeito dos acontecimentos de São Bernardo do Campo: documentário de longa metragem, que dá uma hora e meia de duração e é sobre as greves de 78, 79 e 80 em São Bernardo.

(M. *O Jean Bernardet comenta dois documentários seus em "Brasil Em Tempo de Cinema", não é*)

Em "Tempo de Cinema", o Jean-Claude comenta dois filmes do começo do meu trabalho: "Universidade em crise" e "Um Por-Cento". Esses filmes que o Jean-Claude comenta, são filmes bem do começo da minha carreira, ligados ainda ao trabalho estudantil.

Os mais recentes, os dois filmes mais recentes são estes: o "Linha de Montagem", e "A Luta do Povo" (anterior ainda a "Linha de Montagem"), filme sobre os movimentos sociais em São Paulo de 78, 80. E eu estou terminando agora vários filmes.

(M. *E sobre a Revolução como fato histórico e como tema de ficção?*)

Bem, sobre a Revolução como *fato histórico*, eu acredito que a gente acabou participando de um dos períodos mais ricos da nossa História recente. Há determinadas transformações sociais se desenvolvendo nos últimos trinta anos, e nas quais 64, foi exatamente a tentativa dos setores mais retrógrados da sociedade, de impedir essas transformações que estão ocorrendo. Que vão necessariamente ocorrer.

Chegando mais perto de um *depoimento pessoal*: Se as transformações sociais não aconteceram antes de 64, e não vieram a acontecer em 68, etc., é porque a esquerda do Brasil - todos aqueles que se colocavam numa perspectiva de progresso - não estavam absolutamente preparados, não tinham visão clara nenhuma do que poderia ser um processo de transformação num país como o Brasil. Os donos do Poder tinham uma visão muito mais clara do que era isso. Então a esquerda sentiu-se sô. Isto é, fez muito de bobagem nesse período. Aprendeu um pouco, mas acredito que aprendeu muito pouco. Neste aspecto ainda há um caminho muito

longo. E se até hoje alguma coisa se modificou, ainda não se modificou no grau necessário p'rá que essas transformações possam acontecer.

Agora, sobre a Revolução como *tema de ficção*, eu acredito que, no Brasil, é ainda uma coisa extremamente rica: não só 64, a guerrilha, o que foi feito, a repressão, tortura, a própria década de 60 - todas as transformações que aconteceram durante a década de 60 - vão muito além, muito mais longe do que esta questão política. A década de 60 *lançou as bases p'rá determinadas transformações morais, éticas, de costumes, estéticas*, e até hoje se trabalhou muito pouco em cima disto, ao nível de ficção. Existe uma razoável quantidade de relatos jornalísticos, e mesmo de trabalhos históricos, ensaios, etc. Mas, a nível da ficção, isso tudo não foi trabalhado ainda. Em qualquer área, tanto no cinema, quanto na literatura, ainda está em aberto. As pessoas tem um pouco de medo de entrar nesse território.

**M.** *Antes de passar para o Cinema Novo, gostaria de fazer só mais uma pergunta:*

*"No Romance "Em Câmara Lenta", verifica-se uma verdadeira "desmontagem" da pessoa humana e do "retrato" individual. Nota-se que o narrador-personagem é indeterminado: o nome é substituído pelo pronome "ele", representando, talvez, os guerrilheiros em geral. Outras personagens são apresentadas sem sobrenome, sem família, sem origens, isto é: criaturas comuns, sem individualidade.*

*Renato, você - homem, escritor - identifica-se com alguma dessas personagens?*

*Ou identificar-se-ia apenas com o narrador/personagem em cujo monólogo interior ele desabafa, como você diz, todo o "ódio acumulado", o "ódio contido" de um "gesto que não se completou"? Ou essa personagem representaria, enfim, o próprio coletivo, qualquer homem, qualquer um de nós, sujeitos às correntes repressivas de um Sistema? Sendo assim, seu romance documentaria a impotência da luta ideológica. Estou certa?*

**R.T.** *Em primeiro lugar, o personagem principal e a personagem principal não tem nome no livro, propositadamente, visando gene-*

ralizar um pouco. Eu não diria que eu pretendesse que esse personagem representasse os guerrilheiros de um modo geral. Mas ele, seguramente, representa algo *além de um indivíduo*. Ele é um indivíduo, mas simboliza, isto é, metaforicamente coloca-se como a representação de mais do que um indivíduo. Representação, de uma certa forma, de um grupo... e "ela" também.

Eu tomei muito cuidado no sentido de evitar com que houvesse uma caracterização política de um grupo a que ele pertence, embora tenha algumas referências esparsas dentro do livro, que permitem - para quem entenda muito das organizações de esquerda da década de 60 - localizar algumas pistas.

Tomei esse cuidado porque, para mim, não existe uma diferença sensível entre o guerrilheiro da ALN, o guerrilheiro da VPR, ou guerrilheiro da Ala Vermelha, enfim, entre as diversas tendências, às vezes conflitantes, com propostas que se contradiziam, mas que, naquele momento representavam uma coisa só. Uma luta só. Então por isso tomei cuidado nesse sentido.

Agora, outra parte da questão - a questão que você levanta sobre outras personagens que não tem realmente nome, sobrenome, origem, etc. - é porque eles representam mesmo os personagens da guerrilha, e eles existiam uns para os outros, através de nomes de guerra, através de codinomes, porque, justamente, procuravam esconder suas referências pessoais, familiares. Foi por aí que eu trabalhei com os nomes dos personagens.

Agora, a relação com a minha identificação pessoal é, evidentemente, com o personagem central. Embora, claro, o personagem central seja o amálgama de várias pessoas: ele tem muitas coisas minhas e tem muitas de outras pessoas que eu conheci proximamente. Tem coisas *reais* e coisas minhas que, digamos assim, são *projeções de vontades*. Por exemplo: eu sempre fui muito mais racional do que o personagem, porque na minha trajetória política sempre acabei tendo uma atitude concreta, aonde prevaleciam as considerações políticas, os julgamentos a respeito daquilo que era possível não fazer em determinado momento. Porém, *vontade que a gente tem é outra*: você pode até deixar de fazer determinadas coisas, agora, a *vontade que você tem, em determinado momento, é de estourar o país*. Então, o personagem também, ele *absorve essas projeções*.

**M.** Renato, vamos falar um pouco sobre Cinema Novo.

*Eu gostaria antes de tecer algumas considerações:*

*Com o surgimento do Cinema Novo - durante os primeiros anos da década de 60 - afirmou-se, entre um grupo de intelectuais brasileiros, uma posição crítico ideológica, cujo objetivo era visar a "realidade brasileira", dentro de uma perspectiva revolucionária. O Cinema Novo destinava-se, dessa maneira, a ser um instrumento de "Conscientização" e poder-se-ia chamar esses filmes, de "filmes de denúncia social". É, enfim, como diz Cacá Diegues, "um cinema comprometido, um cinema crítico" e sobretudo, "liberdade de expressão".*

*Poderíamos comparar a literatura atual, contemporânea, (especificamente o livro "Em Câmara Lenta"), dentro dessa mesma ideologia, isto é, no sentido de ser revolucionária, de impor a reflexão crítica, de retratar a realidade, enfim, de denúncia?*

*Outra coisa:*

*Pesquisando sobre o Cinema Novo, tenho notado que alguns filmes feitos na época - como "Deus e o Diabo na terra do sol" e "Terra em transe", de Glauber Rocha, - apresentam certas semelhanças temáticas com o seu livro "Em Câmara Lenta": procuram mostrar essa dialética entre a História e a ficção. Ambos os filmes terminam com a antevisão das guerrilhas de 68, "na anunciação de um novo tempo". Segundo Raquel Gerber - resumindo o pensamento de Glauber - vários filmes do Cinema Novo, acabam como proposta da guerrilha.*

*Renato, seu livro trata especificamente das guerrilhas. Há alguma relação entre esses filmes e seu livro "Em Câmara Lenta"? Teria você sido influenciado por esses filmes, visto seu livro ser mais recente?*

**R.T.** Há sempre semelhanças e há determinadas discordâncias grandes. Sem dúvida, a influência existe. Não dá para falar em termos de outros autores, mas, eu particularmente, me formei com o cinema novo.

*A minha opção de fazer cinema está muito relacionada com Glauber Rocha, com "Deus e o Diabo na Terra do Sol", com o deflagrar desse movimento, num momento em que eu estava escolhendo*

caminhos. Obviamente existe uma presença muito significativa do Cinema Novo - na maneira de ver o mundo, nas propostas estéticas, na necessidade do "gesto", que também estão no meu livro, e que estão presentes nos grandes filmes do Cinema Novo, atravessam os filmes de Glauber Rocha...

As semelhanças existem, entretanto, é preciso considerar o seguinte: A formação do Glauber dá-se num período anterior a 64. Quando surgiram seus filmes, ele já era um cineasta de certa formação, pronto. Antes de 64, há uma mudança de realidade no Brasil muito radical que formou uma geração de onde vêm praticamente todos os nomes do Cinema Novo. Geração esta que se diferencia basicamente daquela que se formou logo depois de 64, na qual eu me incluo. A diferença básica é a seguinte: o Cinema Novo surge no bojo de um movimento social/político na sociedade brasileira, em que se acreditava ser possível uma determinada transformação social com base em reformas políticas e estruturais da sociedade, tendo, a própria presidência da República - no caso *João Goulart* - como elemento/chave.

Isso significa que se acreditava na possibilidade da própria burguesia brasileira (que estava no Poder naquele momento com o Jango) de administrar essa transformação. E isso dá um valor menor a um outro tipo de política, que seria a política de conscientização popular, etc.

Logo depois de 64 - em que se verifica a grande decepção com essa burguesia, etc. -, a proposta que passa a surgir é a proposta de transformação violenta do poder, não contando mais com ninguém, não contando mais com nenhuma estrutura do Estado e com nenhum sedimento da burguesia: apenas os revolucionários sozinhos no poder, e essa geração - na qual eu me incluo ainda - vai se formar muito mais dentro desse clima.

Os filmes de Glauber são, assim, grandes painéis da sociedade, do poder dessa sociedade, e uma certa conclamação à luta, particularmente à luta armada. E quem está sendo conclamado à luta não é exatamente o povo. O povo está ausente. Quem está sendo conclamado à luta, nos filmes de Glauber, são os intelectuais, a burguesia, e até mesmo os militares. Isso foi se confirmando depois. Quando Glauber começou a se aproximar dos militares em 78, mais ou menos, todos acharam que ele estava ficando

louco. Todavia, essa é uma atitude muito coerente com as propostas que ele tinha anteriormente, uma vez que Glauber acreditava que alguns setores das forças armadas fossem capazes de promover determinadas transformações sociais. Isso está nos filmes dele; ele não tentou depois. Em filmes como "O Santo Guerreiro Contra o Dragão da Maldade", ele é absolutamente exemplar em relação a essa tese.

Os filmes do Cinema Novo, então, são filmes de *denúncia social*, são filmes de *conscientização*. Eles propõem essa denúncia e propõem a conscientização de um determinado setor da sociedade na qual se inclui a Burguesia. Enquanto que a minha geração, que é imediatamente posterior ao Cinema Novo, partiu para propor uma opção de luta muito mais radical do que essa. Talvez essa diferença, no caso do "Câmara Lenta", por exemplo, acabe se tornando menos importante em relação às semelhanças, porque eu acredito que o "Câmara Lenta", (assim como "Terra em Transe"), é um livro que trabalha em cima da *desagregação de uma proposta, da desagregação de um momento*.

É o que justifica as saídas visíveis dentro do livro que estão muito mais relacionadas com o desespero do que com a esperança racional de se construir alguma coisa. Involuntariamente acabam se criando determinadas semelhanças, embora a proposta não seja exatamente a de atingir as mesmas pessoas com esse raciocínio.

**M.** Em seu ensaio "Glauber Rocha e a Experiência Inacabada do Cinema Novo", Raquel Gerber cita o trecho de uma carta enviada de Montreal, em 1967, a Jean-Claude Bernardet, na qual, referindo-se a "Terra em Transe", Glauber afirma: "Terra em Transe é um **documento sobre a metáfora**. Crítico e mais que isso, a dialética da metáfora versus realidade. Uma chave: ópera e metralhadora. Final: depois da música, que **aliena**, vêm as balas, que nos sugerem a realidade. "Diz ainda que "Terra em Transe" é elíptico na montagem e que, as repetições são uma redundância necessária à reflexão dialética sobre a cena. Afirma ainda que é um filme realista, um documento que "soa como uma **metáfora**, mas na medida em que toda obra de arte é uma metáfora".

Renato, como já observei, parece-me encontrar algumas se-

melhanças entre a estética e a temática de "Terra em Transe" e seu romance "Em Câmara Lenta": no estilo crítico e documental, na dialética da metáfora versus Realidade, nas repetições que penso também como redundância necessária à **reflexão** dialética, na forma elíptica da montagem, enfim, na própria feitura como se apresenta, isto é, um **documento** que soa através de uma forma literária altamente expressiva. Foi consciente esse processo formal em seu romance? Ou melhor, essa maneira de descrever os fatos de maneira redundante, com seguidas repetições de frases, inclusive de termos que semanticamente refletem o mesmo conteúdo temático, relativo a "gesto interrompido"?

**R.T.** Em primeiro lugar, a escolha da maneira de escrever o livro foi consciente. Na medida em que eu estou trabalhando no livro com a memória, trabalhando com o fluxo de consciência, há determinados pontos, em torno dos quais a memória vai sempre se relacionando. E aí, num determinado momento da experiência da gente, da minha experiência pessoal, o que a gente está assistindo é o *desabar* de todo um projeto, que é muito mais que um projeto político, muito mais que um projeto exterior a nós: é um projeto de vida. Um projeto global, mas onde o projeto pessoal estava integralmente articulado.

No momento em que você está percebendo tudo isso não há dúvida de que, o que torna um dos pontos centrais do livro, é a existência de alguma coisa que *fica inacabada*, de alguma coisa que não se completou. E o conceito, a idéia de "gesto interrompido", *inacabado*, que não se completou, vem exatamente disto daí. A idéia de *gesto* é muito mais ampla do que qualquer outra que eu pudesse ter utilizado. Outras idéias, como um projeto político, por exemplo, um projeto revolucionário, são todas limitadoras, porque se referem a um aspecto. O conceito de *gesto* é abrangente, porque envolve, não apenas o lado político, social da inserção do mundo, etc., mas sobretudo envolve o *aspecto pessoal*.

Quando eu uso a palavra "gesto", eu estou me referindo muito mais à *atitude de um indivíduo de se lançar inteiramente, de se jogar por completo, numa determinada proposta que é transcendente*.

E esse "*transcendente*" não é apenas político-social. Ele ultrapassa a política, a guerrilha e chega a ser uma *proposta de vida*, não é?

A *repetição* está estritamente ligada a idéia que, aquilo que havia de fundamental, naquele momento, para aquelas pessoas, *era esse gesto*. E era exatamente essa coisa fundamental que estava sendo aniquilada. Por isso precisava ser *repetida várias vezes*, para que o *peso desse aniquilamento se fizesse presente*.

(Entrevista realizada com o autor, em 29 de outubro de 1983, em São Paulo).

ANEXO 4

P A R E C E R

Tendo sido indicado como Perito no Processo movido contra o escritor Renato Tapajós, por causa da publicação de seu romance "Em câmara lenta", penso que os pontos importantes, no caso, são os seguintes:

1. este livro é subversivo?
2. a sua leitura induz a uma atitude subversiva, ou à prática de atos subversivos?

Antecipo que a resposta é - "Não", - pelos motivos abaixo discriminados.

1. "Em câmara lenta" não é um livro subversivo, devido a uma série de razões. Em primeiro lugar, porque é um romance e, portanto, escrito num tipo de discurso marcado pela predominância da "função poética" (Jakobson), isto é, a que se caracteriza pelo fato da palavra ter a si mesma como finalidade principal; pelo fato da palavra ser trabalhada em função das suas propriedades específicas.

No discurso literário existem, é claro, outras funções da linguagem, como a "referencial", cuja finalidade é a representação objetiva do mundo interior e exterior. Mas os diversos tipos de discurso se caracterizam pela predominância, não a exclusividade de funções. Na linguagem quotidiana, no discurso administrativo ou científico, por exemplo, predomina a função referencial, que visa a informar, a exprimir diretamente o que percebemos ou inferimos da realidade. Na linguagem literária, predomina a função poética, que visa a realçar as qualidades estéticas da palavra. Não se pode, portanto, tomar como informativo, como documento, um discurso de tipo literário, que visa a criar um universo específico, diferente da realidade, embora a tenha como matéria prima e procure tomar o seu lugar. Um erro vulgar consiste em pensar que a força da literatura vem da realidade que descreve; quando, de fato, esta força provém do teor estético da linguagem usada. O sentimento real, por exemplo, não basta para

fazer literatura, porque, ao contrário do que tendemos a pensar, o que nos toca não é a autenticidade objetiva disso ou daquilo, mas a eficiência estética do discurso, que faz parecer autêntico isso ou aquilo (mesmo que não o seja).

A estas considerações é preciso juntar outra, de grande importância: a que se refere ao caráter de ambiguidade do discurso literário. Neste, as coisas, os sentimentos, as idéias, nunca têm um único significado, mas vários; e isto faz a sua força. Daí a necessidade de "interpretação", que é o modo de ler literatura, sendo uma tentativa de estabelecer quais são os sentidos possíveis, de cujo concurso se forma o, ou se formam os, significados dominantes.

Pelo exposto, vemos que é arriscado tomar como documento um romance, que foi construído deliberadamente como obra literária, portanto artificial, com predomínio da função poética e alta taxa de ambiguidade.

"Madame Bovary", de Flaubert, é pró ou contra o adultério? "À busca do tempo perdido", de Proust, é uma apologia ou uma condenação do homossexualismo? "Sob o olhar do Ocidente", de Conrad, exalta ou denigre os revolucionários? Todas estas questões são secundárias e, na verdade, inócuas. Quando alcança o devido nível literário, o romance ultrapassa tais dilemas e se apresenta como um feixe de possibilidades de significar. Como a vida, ele pode nos deixar perplexos, nos levar ao tacteio, ao erro de visão; mas, como ela, enriquece, enquanto totalidade de experiência.

"Em câmara lenta" não é um retrato documentário, contínuo e fiel da realidade. É escrito conforme uma técnica requintada de fragmentação do real, mistura de planos temporais, visão rotativa, - tudo ordenado em torno da ação que se completa aos poucos e dá nome ao livro. E não apresenta um significado, mas uma série deles, tantos, quantas são as faces da realidade e os correspondentes ângulos de visão.

2. Isso leva a segunda pergunta: a sua leitura induz a uma atitude subversiva, ou à prática de atos subversivos?

No meu entender, não. Um leitor de "Em câmara lenta" pode se interessar pelos dramas pessoais, pela sucessão de atos, pelo suspense das cenas, pelas imagens poéticas, etc. E, sobretudo,

pele mistério lentamente desvendado da cena central recorrente; do ato que vai se perfazendo aos pedaços, até compor uma ação total. Trata-se, pois, de interesse cuja natureza é sobretudo estética. É claro que o leitor poderá ter uma visão panorâmica de atos revolucionários, apresentados nas suas diversas dimensões e podendo, sem dúvida, constituir uma visão política, um modo de conceber a participação nos problemas do nosso tempo. Mas não vejo, em momento algum, convite à prática, induzimento, ou sequer sugestão por meio do embelezamento ou realce do que é descrito, - como ocorre nos romances doutrinários e, em geral, alegóricos, que estiveram em moda sobretudo até o século XVIII. "Em câmara lenta" nada tem a ver com este gênero, hoje relegado ao segundo time da ficção. E note-se que no livro não há sequer (como é freqüente nos romances de cunho naturalista) descrição pormenorizada de atos revolucionários. Como vimos, a narrativa, muito moderna, é descontínua, fragmentada, procede por flashes que adquirem certo tom de irrealidade e entra por vezes na dimensão atemporal, que nos arranca do cotidiano presente para entrar no universo da fábula realista.

3. Alguém poderá fazer uma reflexão como esta: admitindo embora isso tudo, a leitura de um livro não pode, entre as suas diversas interpretações possíveis, levar entre outras a uma conclusão de ordem prática? Portanto, uma pessoa que lê "Em câmara lenta", mesmo plenamente capacitada da sua natureza de produto ficcional, não pode extrair uma determinada conclusão de vida? Apesar de toda a neutralidade de Flaubert, o leitor de "Madame Bovary" não pode, por sua conta, concluir que o adultério é bom? - Sim, isso é possível. É possível que o leitor de "Em câmara lenta", tudo sentido, tudo vivido, tudo pesado, tire da sua interpretação uma conclusão prática do que leu. E qual seria ela? Poderia (voltando ao nosso tema) ser um convite, ou induzimento à subversão?

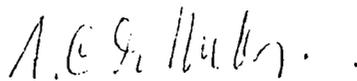
Admitindo para argumentar e por dever de probidade este plano meramente pragmático e portanto secundário de leitura, que não me interessa enquanto crítico literário, eu concluiria, mais uma vez, pela resposta negativa que antecipei no começo. Com efeito, note-se que a partir da página 186 o livro vai tecendo uma série de dúvidas, de proposições alternativas, de críticas

ao tipo de atividade descrita. Ressalvando a ambiguidade dos textos literários, o que pessoalmente infiro, se me situo neste plano, é uma sugestão, indireta, não formulada, mas poderosa, contra a subversão. Sugestão contra a eventual inutilidade de tudo que se descreveu. Parece haver no fim do livro, com efeito, uma atmosfera que faz sentir como são inúteis os tipos de ação que nutrem a narrativa; como é negativo o caráter isolado e quase anti-social do guerrilheiro; como é vazia a ação humana que não se enquadra nos desígnios, na vontade dos outros homens, de uma coletividade.

4. Resumindo para concluir: em qualquer nível que me coloque, sou levado a negar que "Em câmara lenta" constitua um inventivo ou sequer um mero exemplo para a atividade subversiva. E se fosse necessário extrair dele uma lição, como dos velhos romances alegóricos, eu concluiria que é, antes, o contrário.

Esta é a opinião que emito, cõnscio da minha responsabilidade e com base em análise atenta, como professor, crítico e estudioso de literatura.

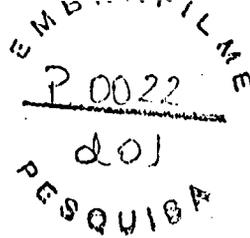
São Paulo, 12 de fevereiro de 1978



Antonio Candido de Mello e Souza

Professor Titular Aposentado da  
Universidade de São Paulo. Coordenador do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

## BIBLIOGRAFIA



## 1. BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

1. Roteiro e direção do filme Vila da Barca, documentário em preto e branco, 10 minutos de duração, produção de Abílio Couceiro, filmado em Belém do Pará, montado e editado em São Paulo, 1965. Prêmio de melhor documentário no Festival Internacional de Curta Metragem de Leipzig (RDA) em 1968.
2. Roteiro e direção do filme Universidade em Crise, documentário em preto e branco, 25 minutos de duração, produzido pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, 1966.
3. Roteiro e direção do filme didático Mitose: Divisão Celular, realizado em preto e branco, 10 minutos de duração, produzido pela RS Filmes, 1967.
4. Roteiro e direção do filme Um por Cento, documentário em preto e branco, 25 minutos de duração, produzido pelo Departamento de Cursos do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP, 1967.
5. Roteiros e coordenação de produção de 45 audiovisuais didáticos, institucionais e publicitários, produzidos pela Maitiry e G. Torok, 1974-81.
6. Colaboração no roteiro do filme À Flor da Pele, dirigido por Francisco Ramalho Júnior, produzido pela OCA Cinematográfica, 1975-76. Prêmio de melhor roteiro no Festival de Gramado em 1977.
7. Roteiro e direção do filme Fim de Semana, documentário colorido, 30 minutos de duração, realizado em São Paulo e produzido em colaboração com a ECA-USP, 1976. Prêmio de melhor filme na V Jornada Brasileira de Curta Metragem, Salvador, Bahia, em 1976.
8. Diálogos para o filme Emanuelle Tropical, produzido pela Haway Cinematográfica e dirigido por José Marreco, 1977.
9. Roteiro e direção do filme Acidente de Trabalho, documentário colorido, 18 minutos de duração, produzido pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, 1977. Prêmio

P 0022  
 201  
 PESQUISA

- de melhor filme de Pesquisa Social, atribuído pelo Instituto Goethe na VI Jornada Brasileira de Curta Metragem, Salvador, Bahia, em 1977.
10. Autor do romance Em Câmara Lenta, publicado pela Editora Alfa Omega e lançado em maio de 1977.
  11. Co-direção do filme Trabalhadoras Metalúrgicas, documentário colorido, 17 minutos de duração, co-dirigido por Olga Futemma e produzido pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema em co-produção com a OCA Cinematográfica, 1978.
  12. Roteiro e direção do filme Um Caso Comum, documentário colorido, 22 minutos de duração, produzido pela Pastoral de Saúde da Zona Leste II e pela OCA Cinematográfica, 1978.
  13. Roteiro e direção do filme Teatro Operário, documentário colorido, 10 minutos de duração, produzido pela OCA Cinematográfica com a colaboração da FUNARTE, 1978.
  14. Roteiro e direção do filme Greve de Março, documentário colorido, 35 minutos de duração, produzido pela "ABCD Sociedade Cultural" e pela OCA Cinematográfica, 1979.
  15. Texto para os filmes de curta-metragem Igarassú, Linda Vila, Ô Linda Cidade, Tem tudo pra gente ver e Tradições de uma praça, dirigidos por Jaime Monjardim Matarazzo e produzidos pela Verona Filmes, 1979.
  16. Roteiro, direção e texto do filme Os Peçonhentos, para o programa Globo Repórter da Rede Globo de Televisão, 1979.
  17. Roteiro, direção e texto do filme Agonia da Natureza, para o programa Globo Repórter da Rede Globo de Televisão, 1979.
  18. Direção do filme Revista de Henfil, documentário colorido de 25 minutos de duração sobre a peça de mesmo nome, produzido pelo Teatro Ruth Escobar, 1979.
  19. Roteiro, direção e texto do filme As Saúvas, para o programa Globo Repórter, Rede Globo de Televisão, 1980.
  20. Roteiro, direção e texto do filme Com quem ficam nossos fi-

P. 0022  
201  
PESQUISA

lhos, para o programa Globo Repórter, Rede Globo de Televisão, 1980.

- 21. Roteiro e direção do filme A Luta do Povo, documentário de 30 minutos de duração, colorido, produzido pela Associação Popular de Saúde, 1980.
- 22. Produção executiva do filme Retratos de Hideko, documentário dirigido por Olga Futemma, produzido pela Tapiri Cinematográfica. Prêmio Estímulo da Comissão de Cinema da Secretaria Estadual de Cultura, 1981.
- 23. Roteiro e direção do filme Linha de Montagem, documentário colorido, 90 minutos de duração, produzido pela Tapiri Cinematográfica para a Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, 1981/82.
- 24. Co-roteirista do filme Um Casal de Três, longa metragem produzido pela Haway Cinematográfica e dirigido por Adriano Stuart, 1982.
- 25. Roteiro e direção do filme (em realização) PT Saudações, documentário de longa metragem produzido pela Tapiri Cinematográfica para o Partido dos Trabalhadores, 1982.
- 26. Produção executiva do filme As Presidiárias, documentário dirigido por Maria Inês Villares, produzido pela Tapiri Cinematográfica. Prêmio Estímulo da Comissão de Cinema da Secretaria Estadual de Cultura, 1982.
- 27. Roteiro em co-autoria com Zetas Malzoni, para o longa metragem Kyoko, 1983.

São Paulo, 22 de Março de 1983

Renato Carvalho Tapajós

## 2. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

A) OBRAS DE APOIO TEÓRICO

- ADORNO, Theodor W. "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In: Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).
- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. A estrutura do romance. 3. ed. Coimbra, Livraria Almedina, 1974.
- ALENCAR, Miriam. O cinema em festivais e os caminhos do curta metragem no Brasil. Artenova, Embrafilme, 1978.
- ANDERSON IMBERT, Henrique. Métodos de crítica literária. Livraria Almedina, Coimbra, 1971.
- ATAÍDE, Vicente. A narrativa de ficção. 2.ed. Mc Graw-Hill do Brasil, 1973.
- AVERBUCK, Lígia (org.) Literatura em tempo de cultura de massa. São Paulo, Nobel, 1984.
- BALÁZS, Béla. El Film. E. Losange, Bs. Aires, 1957.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo, Perspectiva, 1977
- BARBOSA, João Alexandre. A metáfora crítica. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução". In: Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).
- BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. 3.ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.
- \_\_\_\_\_ Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

- BEZERRA DE MENEZES, Adélia. "A Alquimia da Pedra". In: Folhetim, 11/Nov/84 - nº 408.
- BJÖRKMAN, Stig. O cinema segundo Bergman. Entrevistas concedidas a Stig Björkman, Forsten Manns, e Jonas Sima. Tradução de Lia Zats. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 2. ed. São Paulo, Cultrix, s/d.
- \_\_\_\_\_. "Moderno e Modernista na Literatura Brasileira". In: Temas de ciências humanas, nº 6. São Paulo, Ciências Humanas, 1975.
- BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo, Ática, 1985 (Série Princípios).
- BRASIL, Assis. Cinema e literatura. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- CAMPOS, Haroldo de. A ruptura dos gêneros na literatura americana. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. "Miramar na Mira". In: Obras completas II: memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- CANDIDO, Antonio. Vários escritos. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- CANDIDO, Antonio et alii. A personagem de ficção. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CARONE NETTO, Modesto. Metáfora e montagem. (Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl). São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária. São Paulo, Pioneira, 1981 (Manuais de estudo).
- CESAR, Ana Cristina Cruz. Literatura não é documento. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.

- CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain (org.) Dictionnaire des Symboles. Paris, Seghers, 1974.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. O narrador ensimesmado. (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo, Ática, 1978.
- DIMAS, Antônio. Espaço e romance. São Paulo, Ática, 1985 (Série Princípios).
- EISENSTEIN, Sêrguei M. "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma". In: A idéia do cinema. Seleção e Tradução de José Lino Grunnewald. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- \_\_\_\_\_ The Filme Sense. Nova York, Harcourt, Brace and Co., 1942.
- \_\_\_\_\_ Film Form. Nova York, Harcourt, Broce and Co., 1949.
- \_\_\_\_\_ Reflexões de um cineasta. TRad. de Gustavio Doria. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.
- ECO, Humberto. Como se faz uma tese. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- ESCOREL, Lauro. A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto. São Paulo, Duas Cidades, 1973.
- FEHÉR, Ferenc. O romance está morrendo? Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) América Latina em sua literatura. Trad. João Luiz Gaio. São Paulo, Perspectiva, 1979. (UNESCO).
- FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. 7.ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- FROMM, Erich. Conceito marxista do homem. 7.ed. Tradução de Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- \_\_\_\_\_ Psicanálise da sociedade contemporânea. 9.ed. Tradução de J.A. Bahia e Giasone Rebuá. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz. Rio

de Janeiro, Civilização Brasileira, SC, 1981.

GALVÃO, Maria Rita/BERNARDET, Jean-Claude. Cinema. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira). São Paulo, Brasiliense, Embrasilme, 1983.

GEADA, Eduardo. Cinema e transfiguração. Prefácio de Eduardo Paiva Raposo e Jorge Leitão Ramos. Livros Horizontes, Lisboa, 1978.

GERBER, Raquel. O mito da civilização atlântica. (Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente). Rio de Janeiro, Vozes, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra, Embrasilme, 1980.

\_\_\_\_\_. Crítica de cinema no suplemento literário. Vol.I. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. "A Personagem cinematográfica". In: A personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva, 1972.

GOMES, Paulo Emílio Salles et alii. Glauber Rocha. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

GRÜNNEWALD, José Lino (org.) A idéia do cinema. Tradução José Lino Grünnewald. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

GUIRAUD, Pierre. A estilística. Tradução Miguel Maillat. São Paulo, Mestre Jou, s/d.

HAUSER, Arnold. "A Era do Filme". Trad. Dora Rocha. In: FISHER, Ernest et alii. Sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1966.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Macunaíma: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro, José Olympio; Embrasilme, 1978.

HUMPHREY, Robert. O fluxo da consciência. Tradução Gert Meyer. Revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil, 1976.

JACKSON, Kenneth David. A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade. São Paulo, Perspectiva, 1978.

(ELOS, nº 29).

- JAKOBSON, Roman. Linguística. Poética. Cinema. Equipe de realização: Haroldo de Campos et alii. São Paulo, Perspectiva, 1910.
- JUNKES, Lauro. A narrativa cinematográfica. S.C.P., 1979.
- KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. 5.ed. Portuguesa. Totalmente Revista pela 12ª Alemã por Paulo Quintela. Vol. 1. Arménio Amado, Editor, Sucessos - Coimbra, 1970.
- KOTHE, Flávio R. O herói. São Paulo, Ática, 1985 (Série Princípios).
- LAFETÃ, João Luiz. 1930: A crítica e o modernismo. São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- LAPA, M. Rodrigues. Estilística da língua portuguesa. 7.ed. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1973.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. "As Figuras da Diegese". In: Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. Coimbra, Livraria Alameda, 1975.
- LEFEBVRE, Henri. "Sobre o Conceito de Modernidade". In: Introdução à modernidade. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. O foco narrativo. São Paulo, Ática, 1985 (Série Princípios).
- Letras de Hoje, nº 53. Setembro de 1983. "A Personagem de Ficção em PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM, de Clarice Lispector". (Revista do Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras - PUC do Rio Grande do Sul).
- LINS, Osman. "O Tempo em 'Feliz Aniversário'". In: Colóquio/Letras, nº 19, maio de 1974. São Paulo, Livraria Editora Fernando Pessoa, p.16.
- MACHADO, Janete Gaspar. Constantes ficcionais em romances dos anos 70. Florianópolis, UFSC, 1981.

- MAGNY, Claude-Edmonde. L'Age du Roman Américain. Paris, Seuil, 1948.
- MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Tradução de Flávio Pinto Vieira e Terezinha Alves Pereira. Belo Horizonte, Itatiaia, 1963.
- MELO, Glastone Chaves de. Ensaio de estilística da língua portuguesa. Rio de Janeiro, PADRÃO - Livraria Editora Ltda., 1976.
- METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_ Linguagem e cinema. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- METZ, Christian et alii. Psicanálise e cinema. Global Editora, 1980.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 2.ed. Revista. São Paulo, Cultrix, s/d.
- \_\_\_\_\_ A criação literária. 6.ed. Revista. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1973.
- OMAR, Arthur et alii. "Cinema Brasileiro". In: Vozes. Rio de Janeiro, Ano 72, nº 6, 1978.
- P. COMMELIN. Nova mitologia grega e romana. Trad. Thomaz Lopes. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Ltda., 1983.
- PEIXOTO, Fernando. Brecht: vida e obra. 3.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- PORTELLA, Eduardo. Literatura e realidade nacional. 4.ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1981.
- PUDOVKIN, Vsevolod. Lecciones de cinematografia. Tradução de A.H.C., Madrid, Rial, 1957.
- POUILLON, Jean. O tempo no romance. Tradução: Heloysa de Lima Dantas, Cultrix, 1974.

- MATTOSO CÂMARA Jr. J. et alii. "Cinema, Linguagem, Política".  
Vozes. Rio de Janeiro, Ano 68, nº 6, 1974.
- REISZ, Karel/MILLAR, Gavin. A técnica da montagem cinematográfica. Tradução de Marcos Margulies; Apresentação de Alberto Cavalcanti; Prefácio de Leandro Tocantins. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Embrafilme, 1978.
- RICHARDS, I.A. Princípios de crítica literária. 2.ed. Tradução Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre, Globo, 1971.
- ROPARS WUILLEUMIER, Marie-Claire et alii. Análise semiótica do texto fílmico. Direção, Prefácio, Revisão e Tradução: Maria Alzira Seixo. Lisboa, Arcádia, s/d. (Coleção "Práticas de Leitura").
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo, Ed. S.A. 1965. (Coleções Buriti)
- \_\_\_\_\_ Texto/contexto. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_ Estruturas e problemas da obra literária. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_ "Brecht". In: O teatro moderno. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- SANCHES VÁZQUEZ, Adolfo. As idéias estéticas de Marx. 2.ed. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de, et alii. O livro do seminário: ensaios (Bial Nestlé de Literatura Brasileira), LR Editores Ltda., São Paulo, 1982.
- SHELDON, Renan. Uma introdução ao filme Underground. Rio de Janeiro, Lidador, 1970.
- SCHWARTZ, Jorge. Vanguarda e cosmopolitismo. São Paulo, Perspectiva, 1983.

- STAM, Robert. O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação. Tradução José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981 (Coleção Cinema; v.11).
- TELES, Gilberto Mendonça. Drummond - a estilística da repetição. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. 2.ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1973.
- VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro, 1957.
- WAYNE, C. Booth. "Tipos de Narração". In: \_\_\_\_ A retórica de ficção. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Arcadia. (1ª ed. em português: 1980).
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- \_\_\_\_\_. Sétima arte: culto moderno. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- ZÍLIO, Carlos/LAFETÁ, João Luiz/LEITE, Lígia Chiappini M. Artes plásticas e literatura. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira). São Paulo, Brasiliense, 1982.
- B) ALGUMAS OBRAS DE FICÇÃO
- ANDRADE, Oswald de. Obras completas II: memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- ÂNGELO, Ivan. A festa. 3.ed. São Paulo, Summus, 1972.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Zero. 7.ed. Rio de Janeiro, Co-decri, 1980.
- BRASIL, Assis. Os que bebem como os cães. Rio de Janeiro, Nordica, 1975.

CALLADO, Antônio. Bar Don Juan. 6.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_ Sempreviva. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

CORTÁZAR, Júlio. O jogo da amarelinha (Rayuela). 4.ed. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

FONSECA, Rubem. O caso Morel. 2.ed. Rio de Janeiro, Artenova S.A., 1973.

FRANCIS, Paulo. Cabeça de papel. 3.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

POMPEU, Renato. Quatro olhos. São Paulo, Alfa-Omega, 1976.

SANT'ANNA, Sérgio. Confissões de Ralfo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

SCLIAR, Moacyr. Mês de cães danados. Porto Alegre, L. & P.M., 1977.

SOUZA, Márcio. Galvez, Imperador do Acre. 8.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

TORRES, Antônio. Essa Terra. 4.ed. São Paulo, Ática, 1980.

TAPAJÓS, Renato. Em câmara lenta. 2.ed. Revisada. São Paulo, Alfa-Omega, 1979. (1.ed. 1977).

### C) REFERENCIAL HISTÓRICO

ABREU, Hugo. O outro lado do poder. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979 (Coleção Brasil, Século 20).

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Brasil: nunca mais. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. 5.ed. Petrópolis, Vozes, 1985.

BANDEIRA, Moniz. O governo João Goulart: as lutas sociais no

Brasil (1961-1964). 6.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983 (Coleção Retratos do Brasil; v. 110).

A Imprensa em Debate. Entrevistas a Moacyr Pereira. Florianópolis, Lunardelli/Assembléia Legislativa, 1981.

CAMARGO, Aspásia/GÓES, Walter de. Meio século de combate: diálogo com Cordeiro de Farias. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. 757p. (Coleção Brasil, Século 20).

DÓRIA, Palmério et alii. A guerrilha do Araguaia. São Paulo, Alfa-Omega, 1978.

DREIFUSS, René Armand. 1964: a conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe. Traduzido pelo Laboratório de Tradução da Faculdade de Letras da U.F.M.G. Revisão Técnica: René Armand Dreifuss. 3.ed. Petrópolis, 1981. 814p.

FREI BETO. Batismo de sangue. São Paulo, Círculo do Livro, 1982.

PORTELA, Fernando. Guerra de guerrilhas no Brasil. 6.ed. São Paulo, Global Editora, 1984 (1.ed.: 1979).

SYRKIS, Alfredo. Os carbonários: memórias da guerrilha perdida. 7.ed. São Paulo, Global Editora, 1981 (1.ed.: 1980).