

Imagens da tortura ficção e autoritarismo em Renato Tapajós

Jaime Ginzburg

Penetro no interior da morte.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *MORTE NO AVIÃO*

Dentro das discussões estéticas ocorridas no Romantismo, uma das posições mais influentes foi a de Friedrich Schelling, em seu livro *As relações entre as artes figurativas e a natureza*. Entre seus argumentos, está apresentada a idéia de que as obras de arte têm um papel importante na afirmação de valores positivos. De acordo com o livro, na experiência humana são encontrados o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, o certo e o errado. Tendo em conta premissas teológicas cristãs, Schelling entende que as obras devam representar a capacidade de os valores positivos prevalecerem sobre os negativos. Sua proposta é fundamental para a sustentação do princípio de que a idealização se associa diretamente com as condições constitutivas do belo.

Como mostrou Hugo Friedrich, no século XIX, escritores adotam recursos e estratégias de composição que podem ser descritas apenas com categorias negativas, afastando o princípio da idealização, bem como a percepção da unidade da obra de arte como uma forma orgânica e coesa. A leitura do livro de Schelling permite formular questões fundamentais sobre a literatura do século XX. Alguns escritores, com heranças da tradição, ainda se dedicam a uma produção pautada pela idealização. Por outro lado, encontramos obras em que, de diferentes maneiras, é operada uma ruptura com essa tradição.

O século XX foi caracterizado por Eric Hobsbawm como *era dos extremos*, em referência à sucessão de episódios violentos e catastróficos ocorridos. Theodor Adorno se dedicou, em textos como *A Educação após Auschwitz* e *Mínima Moralía*, a avaliar como devem ser repensadas as categorias da tradição para o entendimento da experiência humana, a partir de catástrofes como os massacres no século XX. Em *Dialética negativa*,

sustentou a expectativa de elaborar novas categorias de pensamento, pela necessidade de rever as conexões entre experiência histórica e concepções filosóficas de conhecimento.

Dentro desse contexto, é importante atentar para o que ocorre nos campos da Estética e da Teoria da Literatura. Os acontecimentos do século XX colocaram em questão o fundamento mais básico da posição de Schelling – a possibilidade de definir condições de fruição do belo, em que os elementos negativos da experiência sejam suprimidos ou minimizados. Longe de valores estéticos absolutos, diversos escritores ingressaram em campos reflexivos tensos, em que o emprego da palavra e as condições de expressão estão articulados, direta ou indiretamente, com o impacto das transformações históricas. Adorno, em *Mínima Moralia* e *Dialética Negativa*, apresenta formulações que nos afastam das concepções de sujeito clássicas, de herança cartesiana ou iluminista. Em *Lírica e sociedade*, Adorno aprofunda com detalhamento a ruptura com a caracterização do sujeito lírico da *Estética* de Hegel, firmada em condições de expressão da subjetividade articuladas com uma arquitetura conceitual sustentada pela noção de totalidade. Destituído dessas condições, o sujeito lírico caracterizado por Adorno é reificado e conflitivo, e a linguagem poética deve ultrapassar os limites lingüísticos e ideológicos das relações cotidianas de opressão e dominação social.

Márcio Seligmann-Silva mostrou a importância, para compreender a produção cultural contemporânea, da noção de *abjeto*. Na tradição, vários pensadores formularam concepções de *sublime*. Entre as formas de entender o termo, está a ultrapassagem de um limite, um confronto com objetos cuja grandeza não pode ser assimilada de imediato pelos sentidos. O abjeto estaria em um pólo oposto. Ele manifestaria uma forma primária de recalque originário, uma fronteira anterior à constituição do Eu, um não-sentido opressor.

De acordo com Seligmann-Silva, enquanto o sublime lida com o inominável e o sem-limite no campo espiritual, o abjeto, por sua vez, remete ao corpo. A forma privilegiada de manifestação do abjeto seria o cadáver. Ainda segundo o autor, após a Segunda Guerra Mundial, teria sido fortalecida uma “cultura do abjeto”, em que as artes procuram atingir esse campo remoto e informe, de um Não-eu prévio à constituição do sujeito, através, por exemplo, da imagem do corpo exposto ao trauma.

Na literatura brasileira, uma das questões reflexivas mais difíceis, para a elaboração de perspectivas críticas, se refere especificamente a obras em que encontramos manifestações que podemos caracterizar, de acordo com os termos de Seligmann-Silva, como pertencentes a uma “cultura do abjeto”. Se

seguíssemos a tradição de Schelling, estaríamos, com propriedade, dedicados a voltar nossos interesses para textos como a *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, em que a idealização impera, e os elementos escolhidos para representar o Brasil são enfaticamente positivos, com a ausência notória de referências a problemas sociais ou conflitos humanos. No século XX encontramos obras que dão continuidade a essa herança.

A atenção se volta aqui, no entanto, para outra linha de leitura. Em vez de procurar obras que idealizam o Brasil, damos atenção àquelas em que o inominável e o sem-limite não nos elevam, mas ao contrário, nos levam a encarar os fundamentos da experiência humana, prévios às condições de constituição plena de um sujeito. Não caberia, no caso, pensar apenas abstratamente em uma cultura do abjeto no Brasil. Seria necessário, para o esforço interpretativo, o trabalho de contextualização, em que as condições concretas de produção e recepção das obras estão articuladas com os elementos textuais.

Um dos períodos mais difíceis para a sociedade brasileira, no século XX, foi a Ditadura Militar, em que a política autoritária estabeleceu estratégias de avaliação e controle das condições de produção cultural. Dentro desse período, alguns autores procuraram enfrentar o desafio da expressão, refletindo sobre a violência do contexto, em suas contradições. No interior desse quadro, um aspecto é particularmente decisivo: a prática da tortura.

De acordo com Federico Allodi, a tortura pode ser definida como “the willful and deliberate inflection of pain and suffering by a person or persons for the purposes of obtaining information, coercing the will of the victim, or other purposes. Torture, as a means of punishment or coercing a person’s will, has been used from time immemorial” (Allodi: 1994, 2001). Para os psicanalistas Maren e Marcelo Viñar, que atuaram junto a vítimas de tortura no Uruguai, o objetivo da tortura pode ser definido como “provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem” (Viñar & Viñar: 1992, 73).

A abordagem dos autores tem afinidade com a de Hélio Pellegrino, exposta no livro *Brasil: nunca mais*. Para Pellegrino, “a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insustentável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente. (...) O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária – da pessoa, enquanto ser encarnado. (...) o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma

em objeto” (Pellegrino, apud Arns, 1996: 282).

O fato de a tortura consistir em imposição de sofrimento ao corpo deve ser considerado, nos dias atuais, na perspectiva de que, no século XX, ocorreram transformações importantes em termos de uma política do corpo. Giovanni Berlinguer, historiando esse processo, chama a atenção para o fato de que, no século XIX, havia um mercado de corpos, dentro do sistema da escravidão. Os corpos dos escravos eram freqüentemente submetidos à violência e à mutilação. Na contemporaneidade, as relações entre corpo, política e mercado ganharam outras especificidades. Permanece, no entanto, como polêmica, a definição sobre quem tem o poder de dominar, explorar ou eliminar o corpo do outro, e por que tem esse poder. Para o autor, o princípio da “recusa de considerar o corpo humano como objeto de propriedade” é essencial como fundamento de socialização (Berlinguer: 1993, 182).

Foi prática corrente durante a Ditadura o emprego da tortura, como parte do sistema de ações de repressão do Estado. Algumas obras literárias se dedicaram a abordar o assunto. Trabalhos de pesquisa de Regina Dalcastagnè, Nancy Baden, Malcolm Silverman e Renato Franco descrevem e interpretam obras desse período. Na década de 80, após o início da transição para a abertura política, escritores lidaram com o problema da memória coletiva dos tempos ditatoriais, incluindo referências ao problema da tortura. Em um trabalho anterior, com o título *Escritas da tortura*, tentamos mostrar como a literatura tentou se aproximar, com o emprego de recursos formais, da experiência de sobreviventes da tortura, e mais especificamente, da linguagem e das dificuldades de expressão desses sobreviventes, em razão do impacto do trauma vivido.

Procurando levar adiante essa reflexão, temos de colocar, em termos teóricos, a dificuldade conceitual de lidar com a avaliação de textos literários brasileiros que se ocupam da tortura. Deve ser ressaltado que, para o leitor acostumado a considerar a *Canção do exílio* como obra-prima exemplar da literatura brasileira, será necessário fazer um deslocamento de perspectiva, para aceitar a legitimidade e importância desses textos. Isso quer dizer, em termos conceituais, que é necessário abrir mão das premissas de Schelling, segundo as quais a arte é um campo da expressão da beleza, ou da superação dos elementos negativos da realidade, através da idealização.

No século XX, na *Teoria Estética* de Adorno, encontramos condições de elaborar uma perspectiva diferenciada. O pensador alemão chama a atenção para a *tensão interna* presente em obras de arte, e propõe que essa tensão “é significativa na relação com a tensão externa” (Adorno: 1988, 16). Os problemas

estéticos estariam diretamente ligados a problemas referentes ao contexto, às condições de produção. É estabelecido um fundamento histórico e concreto, e não idealista, na sustentação das formulações conceituais.

Importa questionar como estabelecer critérios de valor estético e de definição do belo em tempos sombrios, no século XX. Em *Crítica cultural e sociedade*, Theodor Adorno expôs que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (Adorno: 1998, 26). A afirmação se refere ao estatuto da produção poética em um contexto que não abarca mais condições viáveis para o estado contemplativo, intrinsecamente associado à poesia lírica em vários autores fundamentais para a tradição do gênero. Na era dos extremos, há necessidade de um estado de permanente alerta, em que as condições de integração no relacionamento social foram abaladas e, em muitos casos, aniquiladas pela guerra, pela mercantilização e pelo aumento das intervenções violentas dos Estados na vida social. Permitir-se a contemplação passiva após Auschwitz significa, em certa medida, naturalizar o horror vivido, esquecê-lo ou trivializá-lo. A banalização dos atos desumanos praticados nos campos de concentração, associada à política do esquecimento exercida em diversos segmentos da educação e da produção cultural, é a legitimação necessária para que eles se repitam constantemente.

É possível traçar um fio condutor que exponha a constante presença de imagens de violência, agressões, opressão, preconceitos, e violação da ética e dos direitos humanos, em autores brasileiros. A literatura brasileira do século XX é fértil nesse campo, e os resultados tiveram qualidades diferenciadas. Quando atingem um nível profundo e delicadamente imponderável da experiência brasileira, os textos caem freqüentemente em representações marcadas por ambivalências, paradoxos, estruturas dualistas que não conseguem forjar uma síntese harmoniosa. É o caso do *Grande sertão: veredas*, obra de nosso cânone atravessada por cenas de barbárie, em que “tudo é e não é”, em que as incertezas se potenciam com o tempo. É necessário pensar, no caso brasileiro, em suas especificidades, o impacto traumático de nossa violência constitutiva. Com Karl Scholhammer e Renato Janine Ribeiro, encontramos a necessidade de pensar o impacto traumático dessa violência em nossa formação social e na produção cultural. Seguindo uma expressão de Márcio Seligmann-Silva, temos de pensar em que medida nossa história se configura como trauma.

Entendendo o contexto da Ditadura Militar como um ambiente que configura “tensão externa”, para utilizar a categoria de Adorno, é possível procurar em obras escritas dentro desse contexto tensões internas, marcas do

impacto traumático da violência do sistema. Essa procura, porém, não se faz sem enormes dificuldades. Um caso chama a atenção. Trata-se de um livro indicado por Regina Dalcastagnè, como uma obra que inclui “considerações sobre a guerrilha e chocantes descrições de tortura”. De acordo com a autora, é imprescindível examinar o livro sociologicamente, como articulado com “uma experiência de opressão e censura” (Dalcastagnè: 1996, 48). O livro foi escrito por Renato Tapajós em 1977 e tem como título *Em câmara lenta*.

O texto chamou a atenção de Malcolm Silverman e foi examinado por Nancy Baden. Assim o descreve a pesquisadora: “The reader learns that the unnamed woman referred to in the text is a fellow guerrilla with whom the narrator becomes emotionally involved and who subsequently dies at the hands of the police. The events surrounding her captivity give the novel its title. (...) Tapajós was imprisoned for a month because the book related his past as a militant and was judged to be an “instrument of revolutionary conflict” by Erasmo Dias, head of São Paulo’s security forces. Dias considered the book to be particularly dangerous because it mentioned guerrilla activities in Amazônia, a covert operation that the Brazilian government had not yet admitted to publicity” (Baden: 1999, 109-110). A autora aponta que o livro traz uma série de referências a episódios políticos decisivos, como o AI-5, e nomes importantes da política de esquerda no Brasil.

Dando continuidade às idéias de Scholhammer, nessa obra a violência não é apenas um tema, mas um fundamento constitutivo. Isso quer dizer que, se não houvesse um grau intenso de conflito social dentro do horizonte das condições de produção, essa obra não receberia a construção formal que recebeu. Pensando com Adorno, há uma necessidade estética na composição formal do texto, que encontra nas tensões do contexto seu fundamento e seu horizonte crítico de interlocução.

Será transcrito a seguir um fragmento do livro. Esse trecho foi ressaltado por sua caracterização chocante por Regina Dalcastagnè, em seu livro *O espaço da dor*. Ele é apresentado a poucas páginas do final do romance.

Cercaram-na e caíram sobre ela, acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência, mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. Um policial segurou-a firmemente, enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno. Levaram-na até a perua, que estacionou perto com os freios rangendo pela brusca parada. Jogaram-na no banco traseiro e dois policiais sentaram-se, um de cada lado dela; enquanto a perua arrancava em velocidade, a sirena aberta lançando seu gemido de terror pelas ruas sonolentas. Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os

que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhe as obscenidades mais sujas de que se conseguiam lembrar. Enquanto um dava-lhe uma cotovelada nos rins, o outro a atingia com um cassete no rosto. Um terceiro, debruçando-se do banco da frente para trás, batia com a coronha do revólver nas mãos atadas pelas algemas. Os dedos estalaram, os ossos se rompendo com o impacto. No rosto, o sangue começava a brotar do nariz e do canto dos lábios. Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e de dor. A perua entrou, por fim, em um portão e freiou em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuava a ser espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaladar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz. Mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. Ela tentava se defender, atingindo um ou outro agressor, mas eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue. O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a. O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos brilham de ódio e desafio. O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora. Sua cabeça balançou, mas quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo. Com um esforço, continuava calada. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a sentar-se. Amarram-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. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavrões entremeados por perguntas e ela já não poderia responder nada mesmo que quisesse. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com

parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (Tapajós: 1977, 169-172).

Antes de qualquer observação, é necessário registrar que é muito difícil examinar um texto como esse com os procedimentos convencionais da crítica literária, pois o impacto e o choque impedem uma fruição fluente. Alguns recursos analíticos a que estamos habituados parecem precários ou inócuos, diante do caráter extremo dos problemas colocados por essa ficção. Qualquer tentativa de investigação, diante desse texto, inevitavelmente enfrenta o senso de suas próprias limitações.

Iniciemos a aproximação tentando identificar a respeito de quem pretendemos falar. No fragmento, todos os personagens envolvidos são apresentados sem indicação de nomes próprios. A prisioneira, que em cenas anteriores havia sido caracterizada como atuante em guerrilha, não recebe identificação. Ao longo do romance, encontramos passagens em que o narrador emite enunciados em primeira pessoa, sendo caracterizado como um personagem masculino envolvido afetivamente com a prisioneira. Porém, neste fragmento, prevalece o discurso em terceira pessoa. Embora o narrador seja capaz de detalhar suas observações, ele não está participando diretamente das ações. Ele não é levado no carro junto com a prisioneira. No parágrafo seguinte à passagem transcrita, ele manifesta dolorosamente sua relação com o conhecimento do que ocorreu, e sua vontade de reagir, que o conduz às ações do desfecho.

Centrando a atenção na passagem transcrita, podemos listar as referências aos atos agressivos por parte dos policiais, ao longo do percurso que inicia na captura, passa pelo interior do carro, e culmina na sala de tortura. A lista inclui socos no rosto, pontapés nas costas, coronhada na nuca, cotovelada nos rins, cassetete no rosto, coronhada nas mãos, empurrão, desnudamento forçado, soco na boca, pisada e aperto no estômago, pisada no pescoço, chute na cabeça, tiro de revólver no braço, colocação da mulher no pau-de-arara, colocação de magnetos para emissão de choques nas mãos, nos pés, nos seios, na vagina e no braço ferido pelo tiro, batidas no rosto, no estômago, no pescoço, nas costas, empurrão para que a moça caísse no chão, colocação da coroa-de-cristo e esmagamento do cérebro. Há indicações de sangramento em partes

do corpo, queimaduras, e também do deslocamento de um olho. Além da agressão física, há referências à agressão verbal, com palavrões e obscenidades.

Em contraste com a persistência dos policiais na atitude agressiva, por parte da prisioneira, é mantida uma postura de resistência, configurada como uma recusa a responder, um silêncio que resulta de esforço. O narrador chama a atenção, após o tiro no braço, na passagem referente ao pau-de-arara, que naquele momento “ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo.” Esse único som, adjetivado como “desmedidamente forte”, indica a fragilidade da moça diante da intensidade da dor. A resistência política, configurada como recusa em responder as perguntas dos policiais, é articulada com a resistência física, ao esforço de não permitir, pela entrega à dor, que a fala surja. A fala, na sessão de tortura, traz o risco, evitado pela moça, de estabelecer uma interlocução com os policiais. A conduta da moça, desde o início da cena, recusa essa interlocução.

O narrador, diferentemente dos policiais, olha para a moça com percepção afetiva. As expressões “pulsos delicados” e “pele macia” indicam que, para o narrador, a moça desperta uma ternura afetiva, um olhar sensível, que ressalta sua condição propriamente humana. Os atos dos policiais, diversamente, ao marcarem sua postura com relação ao sofrimento da moça, reduzem-na a uma posição reificada, mantendo-a à disposição de seus interesses, como objeto de dominação. O narrador caracteriza os policiais, na sessão de tortura, como “furiosos”.

Há um movimento, dentro da passagem, que elabora um aprofundamento na caracterização da personagem feminina. Considerando que ela não tem condição de expressão verbal, pela determinação em se manter em silêncio, seu “último lampejo de vontade”, o narrador encontra no corpo da moça um sinal expressivo: os olhos. Em diferentes momentos os olhos indicam o estado da personagem, aquilo que pela própria voz não pode ser expresso. O narrador chama a atenção para os “olhos abertos” que, com o espancamento, “se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa”. Ainda revoltada, a moça lançava sobre o policial “um olhar duro e feroz”. Essa dureza implica uma firmeza, que a sessão de tortura procurará decompor. Mais adiante, sendo atacada no chão, “seus olhos brilharam de ódio e desafio” e, antes do tiro, “seu olhar não havia mudado”. Até este ponto, os olhos abertos da prisioneira representam sua persistência, sua convicção no silêncio. Porém, quando chega o momento da coroa-de-cristo, “seus olhos já estavam baços”, indicando a fragilização física pela intensidade da dor a que fora exposta. A

culminância do processo de degradação aparece quando “um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio“. Na seqüência de imagens, iniciada com o olhar duro e feroz, esse deslocamento físico do olho antecede a morte.

Os olhos ocupam um papel metonímico, como representação do corpo. A prisioneira resiste até o ponto em que fisicamente pode suportar a dor. A transformação dos olhos, de duros em baços, de baços em efetivamente desalinhados, indica o gradativo avanço da intensidade do sofrimento do corpo torturado. Além disso, os olhos estão associados à postura política da prisioneira. Enquanto duros, ferozes, brilhantes de ódio e desafio, indicam a preservação das convicções políticas. De acordo com a cena, a moça não cedeu diante dos policiais, não se entregou à interlocução. Quando seus olhos ficam baços, e um deles salta para fora, isso não significa de maneira nenhuma a entrega concessiva da moça diante dos policiais. A degradação dos olhos corresponde à exposição do corpo a uma situação extrema de dor e à aproximação da morte. A convicção pelo silêncio se prolonga, com a renúncia a responder aos policiais, até o estágio de aniquilamento. Com o esmagamento do cérebro, ocorre o “deslizamento para a morte”, em que o silêncio, rompido apenas por um único urro animal, renunciando ao uso de qualquer palavra, se cristaliza no cadáver.

Dentro da passagem, um ponto chama a atenção. Quando a coroa-de-cristo é colocada, o narrador diz: “O policial começou a apertar os parafusos e a dor atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo.” Nesse momento, para descrever a dor, o narrador assume uma perspectiva que remete ao ponto de vista da própria moça. É ela que sente a dor da maneira descrita. Como explica Adorno, em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, trata-se de um movimento de variação da distância estética, que conduz o leitor à necessidade de pensar as condições de constituição do ponto de vista. Esse recurso, cabe dizer, em razão da interiorização de recursos cinematográficos, como sugere o título do romance, é constantemente adotado por Tapajós ao longo do livro.

Há dois momentos na passagem em que a linguagem metafórica é empregada com concisão e propriedade. O primeiro é o percurso do veículo, em que “(...) a perua arrancava em velocidade, a sirena aberta lançando seu gemido de terror pelas ruas sonolentas. Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada (...)”. Além de atribuir o traço de terror ao som da sirene, caracterizando negativamente o veículo policial, o narrador enuncia que a perua

“rompia o silêncio da madrugada”. Em uma cadeia conotativa, podemos observar o silêncio da madrugada, em que a população intimidada assiste à passagem do carro, silêncio do ambiente em torno, silêncio do contexto, da população, e vinculá-lo ao silêncio da prisioneira, determinação de resistência perante a violência policial. A opressão que intimida a população que vê o carro passar está associada à agressividade a que a prisioneira é exposta. Em ambos os casos, trata-se de silêncio perante a violência oficial, a serviço do Estado. É possível observar uma analogia. A perua “rompia o silêncio” da madrugada. Os policiais realizam práticas no sentido de romper outro silêncio – o da prisioneira. No entanto, se no primeiro caso o terror do veículo consegue intimidar a população, no segundo a violência policial não chega a resultar na intimidação da prisioneira, e menos ainda na sua entrega à interlocução com os agressores.

O segundo consiste na descrição da dor extrema, como dor “que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo”. A frase emprega termos ligados à noção de totalidade – “tudo” (duas vezes) e “todo” – e à de enormidade – “imensa”, em acordo com os “milhares de punhais” da sessão de choques. Esses termos atribuem à dor traços daquilo que Márcio Seligmann-Silva caracteriza como o “sem-limite”. Em uma situação de elevação espiritual, esse excesso inapreensível constituiria uma experiência do sublime. Não é o que ocorre aqui. Pelo contrário, as imagens apontam para um recuo, causado pela dor, a uma situação prévia à constituição e delimitação do sujeito. Sujeito e universo se conectam e se confundem, perdendo a definição do espaço de referência do Eu. A imagem de que a dor “apagou tudo”, como uma obscuridade plena, estado de indistinção em que não é mais possível delimitar sujeito e objeto, corresponde a um inominável, a um “Não-eu”, numa palavra, ao abjeto. A imagem final da passagem consolida o teor abjeto da narração da tortura, com a presença física do cadáver.

Um dos desafios colocados pelo texto de Renato Tapajós para a crítica literária e a teoria da literatura é a dificuldade de estabelecer categorias adequadas para lidar com elementos como esses. Estamos distantes da concepção de belo formulada por Schelling, em que elementos positivos prevalecem sobre os negativos. Estamos longe também das proposições de Hegel sobre a narrativa, bem como das concepções tradicionais do sublime.

Seguindo idéias de Márcio Seligmann-Silva, Karl Scholhammer e Renato Janine Ribeiro, podemos esboçar uma hipótese de encaminhamento de leitura. Se entendemos que a violência tem um papel constitutivo na formação social brasileira, e pelo menos em parte de sua produção cultural; se aceitamos a

premissa de que a sociedade brasileira viveu traumas constitutivos, ainda não superados; e se reconhecemos a possibilidade de que, em um ambiente marcado pelo trauma, seja constituída uma cultura do abjeto, podemos elaborar um questionamento específico.

O texto traz elementos inquietantes, tensões internas, em termos formais. Podem ser apontadas, por exemplo, a tensão entre o comportamento da prisioneira, caracterizado pela postura de resistência, e o comportamento dos policiais, caracterizado pela postura de ataque; a tensão criada pela variação da distância estética do narrador, ora aproximado afetivamente da prisioneira, ora capaz de descrever os episódios de violência com linguagem rigorosa e em tom brutal; a tensão gradativamente criada pelas mudanças no modo de representação dos olhos da moça. Podem ser verificados outros fatores, como a escolha formal de Tapajós por um fluxo narrativo sem segmentação de parágrafos, que obriga à exposição continuada a uma sucessão de episódios violentos. Além disso, o fato de que os personagens não são nomeados cria uma dificuldade de percepção, uma exigência de leitura atenta, para situar os agentes das ações através de termos como pronomes, “ela”, “eles”, ou “o outro”, ou ainda “o policial”. Visualmente, a narração deixa lacunas de percepção das cenas, inclusive com relação aos períodos de passagem de tempo, que obrigam o leitor a organizar o encadeamento.

Em termos formais, possivelmente um dos aspectos mais importantes é o fato de que a narração ocorre em terceira pessoa. Esse aspecto está ligado às dificuldades, estudadas por Márcio Seligmann-Silva, de caracterizar uma literatura de testemunho na América Latina. A prisioneira não nomeada não ganha, no romance, a possibilidade de contar sua própria estória. Ela não tem como dar o seu testemunho, o seu depoimento, dependendo da voz do narrador para ter sua estória exposta. Trata-se de uma duplicação do silêncio. Além de procurar manter o silêncio como resistência durante a tortura, por estar morta, a prisioneira se torna voz silenciada.

Como explica Allodi, embora tenha sido feito um esforço desde o século XIX para discutir o emprego da tortura, e após a Segunda Guerra Mundial, com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, ela tenha sido formalmente condenada, a tortura continua sendo empregada em dezenas de países, a serviço do Estado, especialmente em regimes totalitários. No Brasil, o autoritarismo militar seguiu essa tendência. Em livro recente, Elio Gaspari discutiu as contradições entre o discurso oficial e as práticas de tortura no Brasil, durante a Ditadura Militar. Segundo o autor, a tortura constituiu um instrumento do Estado. “Quando tortura e ditadura se juntam, todos os cidadãos perdem uma

parte de suas prerrogativas e, no porão, uma parte dos cidadãos perde todas as garantias. Nesse processo a tortura assume a função de derradeiro sinal de perigo, alterando a própria percepção da cidadania.” (Gaspari: 2002, 27).

Sendo a sociedade brasileira atingida por uma política autoritária agressiva, que intimidava e disciplinava de acordo com os interesses do Estado, ela passou por uma série de conflitos, fundados no desequilíbrio estrutural do conjunto, caracterizado pelo estado de alerta constante, pela vulnerabilidade das relações de confiança e pela repressão às forças dispostas ao enfrentamento. A sociedade brasileira estava em tempo de homens partidos, de tambores silenciosos.

Na perspectiva da *Teoria estética* de Adorno, um texto como esse, trazendo tensões internas, pode ser articulado significativamente com tensões externas, com elementos do contexto. Em uma sociedade atingida profundamente pela violência, pela intimidação, em que as vozes de resistência são silenciadas, um texto como o de Renato Tapajós cumpre uma função ao mesmo tempo estética e política. Ele elabora uma representação dos conflitos sociais, sondados até o grau extremo e inominável da conversão do sujeito em Não-eu, do humano em cadáver. Nas tensões e nos limites dessa representação, em especial no silêncio da prisioneira, interrompido apenas por um urro animal, estão indicados campos de reflexão sobre as condições de vida, e sua supressão, em tempos autoritários.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em VÁRIOS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 2 ed. (Os Pensadores)
- . “Crítica cultural e sociedade”, em *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.
- . “Educação após Auschwitz”, em *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986
- . “Lírica e sociedade”, em BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. HOBBSAWM
- . *Mínima moralia*. São Paulo: Ática, 1992
- . *Negative dialectics*. New York: The Continuum Publishing Company, 1999.
- . *Teoria Estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- ALLODI, Federico. “Post-traumatic stress disorder in hostages and victims of torture”. *Psychiatric clinics of North America*. V.17. n.2. jun.1994.
- ARNS, Paulo Evaristo et alii. *Brasil nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BADEN, Nancy. *The muffled cries. The writer and literature in authoritarian Brazil, 1964-1985*. Boston: University Press of America, 1999.

- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”, em *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERLINGUER, Giovanni. “Corpo humano: mercadoria ou valor?” *Estudos avançados*. São Paulo: IEA-USP, 1993. V.7. n.19.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. UNB, 1996.
- DIAS, A. Gonçalves. *Obras poéticas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944. 2 v.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Renato Janine. “A dor e a injustiça”, em COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- SCHELLING, Friedrich. *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Buenos Aires, Aguilar, 1959.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, em PEREIRA, Carlos Alberto et alii. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”, em SELIGMANN-SILVA, Márcio & NESTROVSKI, Arthur, org. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- . “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”, em ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lucia & ANTELO, Raul, orgs. *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC/Grifos, 1999.
- . “Zeugnis e testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos”. *Letras*. Santa Maria: UFSM, 2001. n° 22. Dossiê Literatura e Autoritarismo.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre: Ed. UFRGS /Ed. UFSCAR, 1995.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa Omega, 1977.
- VIÑAR, Maren & VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.