

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Tuani de Oliveira Silveira

**MEMÓRIA, TRAUMA E FRAGMENTAÇÃO NA FICÇÃO BRASILEI-
RA PÓS-64: *ZERO*, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, E *EM CÂ-
MARA LENTA*, DE RENATO TAPAJÓS**

Santa Maria, RS
2020

Tuani de Oliveira Silveira

**MEMÓRIA, TRAUMA E FRAGMENTAÇÃO NA FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-64:
ZERO, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, E EM CÂMARA LENTA, DE RE-
NATO TAPAJÓS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari

Santa Maria, RS
2020

Silveira, Tuani de Oliveira

Memória, trauma e fragmentação na ficção brasileira pós
64: Zero, de Ignácio de Loyola Brandão, e Em câmara
lenta, de Renato Tapajós / Tuani de Oliveira Silveira.-
2020.

145 p.; 30 cm

Orientador: Lizandro Carlos Calegari

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2020

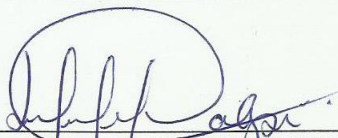
1. Zero 2. Em câmara lenta 3. Memória 4. Trauma 5.
Ditadura Militar I. Calegari, Lizandro Carlos II. Título.

Tuani de Oliveira Silveira

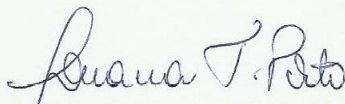
**MEMÓRIA, TRAUMA E FRAGMENTAÇÃO NA FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-64:
ZERO, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, E EM CÂMARA LENTA, DE
RENATO TAPAJÓS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 21 de fevereiro de 2020:



Lizandro Carlos Calegari, Dr. (UFSM)
(Presidente/ Orientador)



Luana Teixeira Porto, Dra. (URI-FW)



Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2020

Ao meu esposo Alex, pela compreensão e por sempre acreditar em mim.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Lizandro Carlos Calegari, pela orientação atenta e dedicada, pelo estímulo constante e por compartilhar seu conhecimento comigo. Obrigada por acreditar no meu potencial e pelo seu olhar sempre humano e compreensivo.

Às professoras Dr. Luana Teixeira Porto e Dr. Rosani Ketzer Umbach, pelas sugestões e contribuições na realização deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, pelos ensinamentos transmitidos.

Ao grupo de pesquisa *Literatura e Autoritarismo*, pelas reflexões tão significativas para esta pesquisa.

À Janaína Kanitz, Raquel Telles e Sandra Kalinoski, pela amizade e companheirismo ao longo desta jornada.

Aos meus pais, Plínio e Ivone, pelo apoio constante.

Ao meu esposo Alex, por compreender minha ausência e me dar o suporte necessário para a conclusão desse curso.

RESUMO

MEMÓRIA, TRAUMA E FRAGMENTAÇÃO NA FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-64: *ZERO*, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, E *EM CÂMARA LENTA*, DE RE- NATO TAPAJÓS

AUTORA: Tuani de Oliveira Silveira
ORIENTADOR: Lizandro Carlos Calegari

Este trabalho visa à análise da representação da memória, do trauma e da fragmentação nos romances *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, e *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, escritos durante a Ditadura Militar brasileira (1964-1985). O estudo se justifica porque, devido à censura imposta pelo regime militar então em curso, houve limitações de dados e de documentos que estimulassem a compreensão desse período por parte dos pesquisadores na área das Ciências Humanas. Em virtude disso, há uma necessidade constante de compreensão das possíveis relações entre memória, trauma e forma em obras que representam o período histórico em questão, caracterizado pelo autoritarismo. Os romances *Zero* e *Em câmara lenta* exemplificam, através do tema e da forma fragmentada, o impacto traumático que a violência causou durante esse período da história. Apesar de terem estruturas distintas, a fragmentação aparece na composição formal de *Zero* e *Em câmara lenta* como uma tentativa de representar a realidade caótica do período ditatorial e mostrar o impacto traumático causado pelas práticas autoritárias de repressão e, principalmente, da tortura. Ao retomar esse assunto por meio desses romances, esta pesquisa possibilita uma compreensão sobre a sociedade da época a partir da análise das estratégias temáticas e formais empregadas nas narrativas aliadas à função social dos livros. Além disso, as reflexões apresentadas neste trabalho por meio da análise comparatista dos romances proporcionam a reflexão sobre a relação entre o trauma, a memória e a fragmentação presentes nas obras, comprovando que esses livros podem ser mecanismos de denúncia da história ditatorial. Pensar sobre a violência da ditadura e a forma como foi representada em algumas obras literárias leva a uma possível compreensão dos processos de constituição do país de modo que as práticas de autoritarismo e de violência não devam ser repetidas no momento presente. Para o embasamento dessa abordagem, buscou-se respaldo em autores como Sigmund Freud, Walter Benjamin, Dori Laub, Néstor Braunstein Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg, Regina Dalcastagnè e Tânia Pellegrini.

Palavras-chave: *Zero*. *Em câmara lenta*. Memória. Trauma. Ditadura Militar. Ignácio de Loyola Brandão. Renato Tapajós.

ABSTRACT

MEMORY, TRAUMA, AND FRAGMENTATION IN BRAZILIAN POST-64 FICTION: *ZERO*, BY LOYOLA BRANDÃO AND *EM CÂMARA LENTA*, BY RENATO TAPAJÓS

AUTHOR: TUANI DE OLIVEIRA SILVEIRA
ADVISOR: LIZANDRO CARLOS CALEGARI

This study aims to analyze the representation of memory, trauma, and fragmentation in the novels *Zero* (1975), by Ignácio de Loyola Brandão, and *Em câmara lenta* (1977), by Renato Tapajós, written during the Brazilian Military Dictatorship (1964-1985). The study is justified because, due to the censorship imposed by the military regime, there was a ban on data and documents that stimulate the understanding of this period by researchers in the area of Human Sciences. Because of this, there is a constant need to understand the possible relationships between memory, trauma, and form in novels that represented the historical period in question, characterized by authoritarianism. The novels *Zero* and *Em câmara lenta* exemplify, through theme and fragmented form, the traumatic impact that violence had during this period of history. Despite having distinct structures, fragmentation appears in the formal composition of *Zero* and *Em câmara lenta* as an attempt to represent the chaotic reality of the dictatorial period and to show the traumatic impact caused by authoritarian practices of repression and especially torture. By returning to this subject through these novels, this research enables an understanding of the society of the time from the analysis of thematic and formal strategies employed in narratives allied to the social functions of books. In addition, the reflections presented in this work through the comparative analysis of the novels provide a reflection on the relationship between trauma, memory, and fragmentation present in the works, proving that these books can be mechanisms of denunciation of dictatorial history. Thinking about the violence of dictatorship and how it was represented in some literary works leads to a possible understanding of the processes of constitution of the country so that the practices of authoritarianism and violence should not be repeated at the present moment. To support this approach, we sought support from authors such as Sigmund Freud, Walter Benjamin, Dori Laub, Nestor Braunstein, Marcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg, Regina Dalcastagnè, and Tania Pellegrini.

Keywords: *Zero*. *Em câmara lenta*. Memory. Trauma. Military dictatorship. Ignácio de Loyola Brandão. Renato Tapajós.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 ESTÉTICA E POLÍTICA NA FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-64	23
1.1 DITADURA MILITAR BRASILEIRA: CONTEXTO HISTÓRICO E REPERCUSSÕES LITERÁRIAS	23
1.2 RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA.....	31
1.3 A FICÇÃO BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1970	39
2 TRAUMA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO	50
2.1 TRAUMA E LITERATURA	50
2.2 A MEMÓRIA EM TEMPOS AUTORITÁRIOS	58
2.3 REPRESENTAÇÃO E SEUS LIMITES ÉTICOS	67
3 TRAUMA, MEMÓRIA E FRAGMENTAÇÃO EM ZERO E EM CÂMARA LENTA	75
3.1 A MEMÓRIA EM ZERO E EM CÂMARA LENTA	75
3.2 O TRAUMA EM ZERO E EM CÂMARA LENTA	95
3.3 A FRAGMENTAÇÃO EM ZERO E EM CÂMARA LENTA	115
CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	139

INTRODUÇÃO

A violência esteve presente na história do Brasil desde a exploração colonial, no regime de escravidão e nas duas ditaduras militares brasileiras: no Estado Novo, de 1937 a 1945, e na Ditadura Militar, de 1964 a 1985. A Ditadura Militar, que se instaurou em 1964, foi justificada pelo contexto de aguda crise econômica e enfrentamentos políticos. Na ocasião, o então Presidente João Goulart, na eminência de poderes extraordinários junto às Forças Militares, foi afastado do cargo e, em 31 de março de 1964, o General Castelo Branco assumiu a Presidência da República. O golpe militar tinha então por objetivo, segundo Oswaldo Coggiola (2001), restaurar a ordem econômica no país e evitar a implantação do comunismo, considerada uma ameaça.

Com o objetivo de restauração do país, visando ao desenvolvimento econômico, as forças armadas contavam com o apoio de muitos partidos e instituições, inclusive parcela da Igreja Católica, que se apresentava aos brasileiros como a defensora da paz social, da moral e dos bons costumes. A vida do povo brasileiro passou a ser controlada por dispositivos autoritários sistematizados em Atos Institucionais (AIs). O AI-1, de 9 de abril de 1964, conforme afirma Coggiola (2001), decretou o fim da Constituição de 1946, baseada na harmonia e na independência dos poderes e na inviolabilidade do mandato parlamentar. A partir do AI-1, a eleição para presidente ocorreria de forma indireta, ficando, nas mãos do poder executivo, a maioria das decisões referentes ao controle do país.

Em 13 de junho de 1964, foi criado o Serviço Nacional de Informação (SNI), que tinha a função de combater o inimigo interno, composto pelos cidadãos que eram contra o regime. Os membros desse serviço utilizavam as informações adquiridas para repreender tais indivíduos, usando seus poderes e suas medidas autoritárias. A partir desse momento, instaurou-se formalmente no Brasil a censura, de forma que muitos trabalhos destinados ao público foram repreendidos de acordo com vários itens. Seriam censuradas qualquer representação, exibição, transmissão radiotelefônica e programas de televisão que ofendessem o público, tivessem cenas de ferocidade ou sugerissem a prática de crimes, induzissem os maus costumes, provocassem incitamento contra o regime, pudessem prejudicar a cordialidade das relações com os outros povos, ofendessem a coletividade ou as religiões, ferissem a dignidade nacional e induzissem o desprestígio às forças armadas.

Em 1968, as mobilizações populares na América Latina contra a Ditadura Militar se intensificaram. Em resposta a tais manifestações, foi editado o AI-5, que fechou o Congres-

so, cassou inúmeros mandatos parlamentares e estabeleceu a censura prévia. Anthony W. Pereira, a propósito, define as mudanças causadas no regime através do AI-5 da seguinte forma:

O AI-5, mais uma vez, mudou as regras do jogo, em particular por meio da suspensão do *habeas corpus* para crimes contra a segurança nacional, institucionalizando assim o uso de confissões extraídas sob tortura como base para a repressão e para a instauração de processos contra opositores e dissidentes. (PEREIRA, 2010, p. 123).

O país foi declarado em guerra subversiva. Os desaparecimentos dos oponentes políticos ocorreram com extrema frequência no período de 1964 e 1981. Criou-se na sociedade um pensamento que defendia a repressão como forma de combate à ação terrorista. Ironicamente, as práticas de tortura e os assassinatos deveriam ocorrer para que o Brasil se desenvolvesse. Para o regime, o AI-5 representava o compromisso dos militares com a democracia e a segurança do Estado.

Os intelectuais, os artistas e os estudantes também foram atingidos pela repressão. Teatros e apresentações artísticas eram invadidos e destruídos pelos militares. O cinema e o teatro também sofreram duros golpes de represália, e a música popular brasileira, identificada com a questão social da época, também sentiu o impacto da repressão. Muitos poetas e músicos acabaram sendo presos. As universidades também foram atingidas. Nesse contexto, físicos, médicos, juristas, historiadores, cientistas e estudantes foram expulsos do país, caracterizando, assim, o exílio. O governo lançou, então, o slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Esse slogan foi utilizado nas comemorações oficiais da vitória da Seleção Brasileira na Copa do Mundo de 1970. Utilizando os acontecimentos da Copa e o milagre econômico, o regime militar se consolidava e ficava cada vez mais forte.

Sufocada pela ditadura, a literatura buscou meios estratégicos para manifestar-se. Dessa forma, muitas obras foram utilizadas para denunciar os abusos do governo, contribuindo para a formação de uma consciência crítica sobre o período da ditadura no Brasil. Nesses textos são representadas as vítimas da violência resultante das práticas de repressão e os mecanismos utilizados para manter o controle social. É comum, nessas produções artísticas, o uso de metáforas e códigos para escapar da repressão da época, pois o governo impedia a circulação de qualquer material que fosse contra o regime.

Diversos romances produzidos na década de 1960, 1970 e 1980 fizeram sua crítica ao regime militar. Em 1975, após o *boom* editorial, caracterizado pela divulgação de novos autores e conquista do mercado editorial, a censura passou a atuar com mais força sobre a produção literária. A partir desse momento, muitas obras foram impedidas de chegar ao público por representarem uma ameaça contra a moral e os bons costumes. Entre as características das obras literárias desse período destacam-se a anulação da lógica espacial e temporal com colagens, paródias satíricas e críticas, adaptações da linguagem publicitária e procedimentos cinematográficos. Sobre a reformulação estética do romance da década de 1970, Janete Gaspar Machado (1981) afirma que tais obras abordavam os problemas socioculturais dando à literatura uma função de denúncia dos abusos do regime militar.

As obras que surgiram durante o período da Ditadura Militar não inovaram só na forma ou só no conteúdo. Ambos foram utilizados simultaneamente, condicionando-se e operando juntos com a finalidade criativa e crítica. Dessa maneira, as narrativas sobre a violência, censura, repressão e a própria representação dos problemas sociais da época foram representados de uma forma única, através de narrativas, que no primeiro momento da leitura pareciam desordenadas e confusas. No entanto, a escolha por essa forma de representação justifica-se pela situação da própria realidade caótica regida pelos anúncios dos militares através dos AIs e pela ação violenta da censura e da repressão. Além disso, os livros retratavam a situação dos próprios indivíduos vítimas da Ditadura Militar que buscavam na literatura uma forma de testemunho, já que eram silenciados pelo governo. Assim, as obras que surgiram durante os anos em que a censura atuou com mais força assumiram novas tendências que, além de mesclar características de diversos gêneros, tal e qual ocorre com a linguagem jornalística e cinematográfica, destacaram-se por ter, segundo Tânia Pellegrini (1996), um viés político, pois buscaram desmascarar a imagem de um país em desenvolvimento e sem problemas sociais, denunciando as práticas de repressão marcadas por abusos, sequestros, tortura e assassinatos. Entre os romances publicados nesse período, destacaram-se *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, e *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós.

Nesse contexto, cabe questionar: Que estratégias temáticas e formais são adotadas nas obras para assegurar a função social das narrativas? Este trabalho tem o objetivo de analisar a representação da memória, do trauma e da fragmentação nos romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Nesse sentido, buscou-se

averiguar as relações existentes entre memória, trauma e fragmentação nas aludidas obras e verificar como esses livros podem ser mecanismos de denúncia da história ditatorial.

Os romances *Zero* e *Em câmara lenta*, destacam-se por representarem, através da fragmentação, o impacto causado pela violência do autoritarismo na sociedade brasileira. Prova disso, é o próprio contexto de produção do livro de Brandão. A obra *Zero* surgiu a partir das notícias e reportagens vetadas pelos censores no jornal *A Última Hora*. Ignácio de Loyola Brandão era o responsável por entregar a última versão do jornal ao censor que devolvia a ele as páginas que não poderiam ser publicadas com um carimbo de vetado. Brandão guardou tudo o que foi vetado, e, após conversas com amigos, iniciou o processo de escrita da obra colocando no livro os personagens Rosa e José e as informações que a censura impediu que chegassem ao público. Publicado, inicialmente na Itália, em 1974, o livro foi publicado no Brasil somente um ano depois. Após o lançamento, a obra foi censurada por ser considerada imoral e por representar uma ameaça aos bons costumes.

Zero se destaca principalmente pela sua multiplicidade temática. Na obra, há fragmentos que narram os episódios que acometem os personagens José e Rosa, reportagens, anúncios, trechos de músicas em inglês, inscrições de privada, orações, jaculatórias, toques de recolher, cardápios, símbolos, ilustrações, gráficos, pensamentos do dia, relatórios, entrevistas e onomatopeias. José é um homem que está insatisfeito com a sua situação, mas não tenta mudá-la até entrar para o grupo de resistência liderado por Gê, chamado de Comuns. Além da violência que caracteriza o relacionamento de José com Rosa, encontram-se, no livro em questão, vários trechos que apresentam informações sobre artistas e cientistas exilados do país, do mesmo modo que há informações sobre bibliotecas confiscadas, assaltos a bancos, crianças que morrem esperando por atendimento médico, editoras que são fechadas pelo governo, prisões e tortura de suspeitos.

O processo de produção da obra de Renato Tapajós também merece atenção devido às circunstâncias na qual o autor se encontrava no momento de produção da obra. O romance *Em câmara lenta* foi escrito em 1973 enquanto o autor estava preso. A narrativa principal do romance se desenvolve a partir da captura da ativista de esquerda Aurora Maria Nascimento, que acaba morrendo após uma sessão de tortura. O relato da captura da companheira de guerrilha ocorre por meio de fragmentos narrados, na maioria das vezes, em primeira pessoa. Essa narrativa é cortada por outras três narrativas: uma com as impressões do narrador que aguarda por novas notícias sobre o paradeiro de sua companheira, a tentativa de instaurar a guerrilha rural na Amazônia e outros fragmentos que narram o fracasso da guer-

rilha urbana. No romance, são predominantes a linguagem jornalística e a estrutura fragmentada, ambas utilizadas como uma forma de denúncia do período ditatorial.

Tal qual a obra de Brandão, o livro *Em câmara lenta* também foi censurado. Todavia, a história da obra é curiosa, pois foi o único livro durante todo o regime militar que levou à prisão seu autor, principalmente porque o livro só foi censurado após a prisão de Tapajós durante um período em que o Brasil já estava em processo de abertura política. Depois de diversas manifestações de artistas e intelectuais, Tapajós foi libertado, tendo ficado preso por quase um mês.

As obras elencadas por esta pesquisa são relevantes, pois, através de uma forma única de representação marcada pela narrativa fragmentada, além de representarem a realidade através da ficção, atuam na forma de denúncia e de testemunho de um período marcado pela violência e pelo trauma. Em *Zero*, através da narrativa de José e Rosa e da escolha de composição por meio de fragmentos diversos, é feita a denúncia da violência da Ditadura Militar, desfazendo-se a imagem de um país desenvolvido e sem problemas sociais. A fragmentação em *Em câmara lenta* dá voz ao relato daqueles que resistiram através do movimento de guerrilha e fracassaram. Além disso, na obra, está a voz dos presos pela repressão e daqueles que resistiram ao autoritarismo. Mesmo com temáticas distintas, as obras *Zero* e *Em câmara lenta* se aproximam na qualidade de narrativas que, através da estrutura fragmentada e da temática de violência, atuam como uma forma de resistência e de denúncia e constituem uma forma de ameaça ao governo por abordarem temas que não eram aceitos pela censura.

As reflexões sobre a Ditadura Militar brasileira geram tensão e desconforto, pois recordar a violência desse período é algo muito doloroso. O trauma a que os sobreviventes foram submetidos não ficou apenas na memória de cada torturado, mas sim na memória da história do nosso país. Mesmo após o término oficial da Ditadura Militar no Brasil, esse assunto é retomado a fim de entender a sociedade da época, os processos de violência e de repressão que acompanharam esse período e de que forma esses processos aparecem representados nas obras literárias.

Há necessidade de compreender a sociedade do período ditatorial, estabelecendo um diálogo entre o momento histórico e diferentes obras literárias. Os romances *Zero* e *Em câmara lenta* foram escritos durante o período ditatorial e exemplificam, através do tema e da forma fragmentada, o impacto traumático que a violência causou durante esse período da história. Nesse sentido, a ficção pós-64 desempenha um papel de grande importância nessa

área de estudo. Através do caos, da fragmentação, da acumulação de elementos e da fusão dos gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da realidade daquele momento, tornando possível uma nova leitura da história da ditadura.

A análise e a comparação dessas duas obras possibilitam a reflexão sobre as práticas autoritárias, contribuindo para que esse período obscuro da história brasileira não seja esquecido. Essa reflexão é de suma importância, pois, atualmente, vivemos um momento de valorização da violência. Além disso, a discussão sobre a Ditadura Militar e os impactos do autoritarismo contribuem para um trabalho de memória das vítimas desse período, uma vez que algumas das atuais lideranças políticas insistem em negar publicamente os abusos do regime, justificando as mortes como forma de impedir a implantação do comunismo, e enaltecendo os militares acusados de tortura na figura de heróis nacionais.

Além disso, embora as pesquisas sobre o trauma e a memória do período ditatorial sejam um assunto atual, poucas dissertações e teses têm como objeto de estudo os romances utilizados por esta pesquisa. De acordo com o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, no período de 2011 a 2016, apenas uma dissertação abordou a questão da violência e da repressão tendo como objeto de análise o romance *Zero*, e nenhum trabalho se dedicou ao estudo do romance *Em câmara lenta*. As pesquisas foram realizadas utilizando no campo de busca o título dos romances. Ao definir os filtros, foram selecionados os campos de teses e dissertações do período de 2011 a 2016 da área de Linguística, Letras e Artes. As áreas de conhecimento utilizadas na pesquisa foram Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada, e, no campo de avaliação, foram selecionados os itens de Linguística e Literatura, e, como área de concentração, os Estudos de Literatura. Assim, justifica-se a importância dessa pesquisa, uma vez que se busca a aproximação dos temas da memória trauma e fragmentação nas referidas obras, produzidas em um mesmo contexto.

Esta dissertação está dividida em três principais capítulos. No primeiro, *Estética e política na ficção brasileira pós-64*, são apresentadas informações sobre o contexto histórico pós-64, reflexões sobre as relações entre ficção e história e as principais obras literárias do período em questão. Assim, o capítulo está dividido em: Ditadura Militar Brasileira: contexto histórico e repercussões literárias, Relações entre ficção e história e A ficção brasileira na década de 1970. No segundo capítulo, *Trauma, memória e representação*, são realizadas reflexões sobre trauma, memória e representação. Para tanto, o capítulo foi organizado da seguinte forma: Trauma e literatura, A memória em tempos autoritários e Representação e seus limites éticos. No terceiro capítulo, *Trauma, memória e fragmentação em Zero e Em*

câmara lenta, é realizada a análise dos livros que constituem o *corpus* desta pesquisa, relacionando-os ao trauma, à memória e à fragmentação. Dessa forma, o capítulo está dividido em: A memória em *Zero* e *Em câmara lenta*, O trauma *Zero* e *Em câmara lenta* e A fragmentação em *Zero* e *Em câmara lenta*. Para essa última seção, são consideradas as categorias narrador, tempo e espaço, à luz de elementos oriundos da teoria literária.

Este trabalho é de caráter bibliográfico qualitativo analítico e está inserido na linha de pesquisa Literatura, Comparatismo e Crítica Social. Busca-se, neste estudo, analisar a memória e o trauma nos romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Autores como Dori Laub (1992), Jaime Ginzburg (2013), Mikhail Bakhtin (1990), Márcio Seligmann-Silva (2003), Néstor Braunstein (2014), Regina Dalcastagnè (1996), Roland Barthes (2012), Sigmund Freud (1856-1939), Tânia Pellegrini (1996) e Walter Benjamin (1993) darão embasamento para a pesquisa a ser realizada.

1 ESTÉTICA E POLÍTICA NA FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-64

1.1 DITADURA MILITAR BRASILEIRA: CONTEXTO HISTÓRICO E REPERCUSSÕES LITERÁRIAS

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o controle político econômico dos hemisférios Leste e Oeste passou a ser disputado pelas duas maiores potências do mundo: Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Essa disputa caracterizou o período conhecido como Guerra Fria, já que não houve um confronto direto entre os países, caracterizando-se em uma disputa ideológica. No hemisfério oeste, os EUA destacavam-se pelo poder econômico, consequência do modelo capitalista, pregando a ideia de uma América livre. No hemisfério leste, por sua vez, a URSS buscava consolidar o seu poder implantando em outros países o socialismo.

A fim de manter na América o capitalismo, garantindo, assim, a sua supremacia, os EUA, com a justificativa da ameaça exercida pelo governo de Fidel Castro em Cuba, queriam impedir que outros países da América Latina se tornassem comunistas. A forma encontrada para barrar a ameaça comunista foi a implantação de ditaduras militares em diversos países sul-americanos. O Brasil foi um desses países que, através de um golpe de estado em 1964, decretou a Ditadura Militar. Sobre os fatores que contribuíram para que a ditadura fosse implantada, Simon Schwartzman afirma que não foi um contexto social e econômico específico responsável pela implantação do autoritarismo no Brasil, mas sim a própria história da formação social brasileira:

É pela perspectiva weberiana que podemos ver que o Estado brasileiro tem como característica histórica predominante sua dimensão neopatrimonial, que é uma forma de dominação política gerada no processo de transição para a modernidade com o passivo de uma burocracia administrativa pesada e uma sociedade “civil” (classes sociais, grupos religiosos, étnicos, linguísticos, nobreza, etc.) fraca e pouco articulada. [...] O que se trata é de entender os padrões de relacionamento entre Estado e sociedade, que no Brasil tem se caracterizado, através dos séculos, por uma burocracia estatal pesada, toda-poderosa, mas ineficiente pouco ágil, e uma sociedade acovardada, submetida mas, por isto mesmo, fugidia e frequentemente rebelde. (SCHWARTZMAN, 1988, p. 14).

Inicialmente, sendo colônia de Portugal, o Brasil teve sua vida econômica, política e social determinada pelos interesses de seu país colonizador. Esse processo de colonização foi marcado pela violência, no primeiro momento, na relação que se estabeleceu com os

índios, com a implantação da fé católica, e, em seguida, no processo de escravidão. Assim, a violência esteve presente no país desde o período colonial, com a formação de classes mais favorecidas que tinham a principal função de manter a ordem para o benefício da colônia em troca de favores e benefícios. Praticamente não houve na história do nosso país uma preocupação das classes mais favorecidas com aqueles que estavam à margem da sociedade.

Através de uma perspectiva pautada nas ideias de Max Weber, Schwartzman explica o modelo de organização social baseado na ideia do neopatrimonialismo. Esse modelo consiste num caso de patrimonialismo em que a classe dominante exerce seu poder baseada nas regras do sistema burocrático para manter seus interesses. Mesmo sendo em um campo político mais amplo que o patrimonialismo, o neopatrimonialismo tem ainda o objetivo de manter os benefícios de uma elite mascarados pela legalidade. Esse contexto de dominação na história do Brasil favoreceu à consolidação do poder de uma elite e a dependência de uma sociedade submissa em troca de cargos e favores. Essa dependência da elite impediu que a sociedade se organizasse e reivindicasse os seus direitos, colaborando, assim, com os modelos de dominação social. Segundo Schwartzman,

por um sistema burocrático e administrativo que denominamos, para seguir a tradição weberiana, de neopatrimonial, e que se caracteriza pela apropriação de funções, órgãos e rendas públicas por setores privados, que permanecem no entanto subordinados e dependentes do poder central, formando aquilo que Raymundo Faoro chamou de “estamento burocrático”. Quando esse tipo de administração se moderniza, e segmentos do antigo estamento burocrático vão se profissionalizando e burocratizando, surge uma segunda característica do estado brasileiro, que é o despotismo burocrático. (SCHWARTZMAN, 1988, p. 14).

Com isso, a modernização do estamento burocrático favoreceu a soberania dos representantes da sociedade que governaram de forma absoluta sem se importarem com o cumprimento da lei para a manutenção de seus privilégios. Nesse sentido, “[a] política é tanto mais importante quanto maior é o poder do Estado, e por isso, a tradição brasileira, todas as questões – religiosas, econômicas, educacionais – passam sempre pelo poder público” (SCHWARTZMAN, 1988, p. 15). Nesse cenário de soberania do poder do Estado, diversos segmentos da sociedade foram excluídos por não fazerem parte dos interesses dos governantes e, quando se constituíam em ameaça, eram logo silenciados, como os movimentos camponeses e os operários dos grandes centros urbanos. Ao abordar o regime brasileiro, Schwartzman afirma que o problema “não estaria na ‘imaturidade’ ou falta de consciência política do povo, mas sim nas manipulações das elites que sistematicamente tratariam

de escamotear a realidade e apresentá-la de maneira falsa e deturpada”. Ainda segundo o autor, o verdadeiro trabalho político seria o de desmascarar seus inimigos explícitos ou ocultos (SCHWARTZMAN, 1988, p. 21).

Nesse modelo de organização social, o poder do Estado é absoluto e ele utiliza de todos os recursos que estão a sua disposição para manter-se no poder. Como o Estado manipula o poder, a sociedade busca, junto ao governo, melhorar sua situação, tornando-se cada vez mais dependente. Esse contexto de relação entre dominação e dependência foi determinante para a implantação do regime ditatorial no Brasil, mas, além disso, outras características do governo de João Goulart (1961-1964) foram importantes para o golpe de 1964. De acordo com Roberto Schwarz,

Antes de 64, o socialismo que se defendia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve em parte ao menos na estratégia do Partido Comunista, que pregava a aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo e ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, sua ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno. (SCHWARZ, 2001, p. 10).

No cenário do Brasil antes do golpe, o Partido Comunista exercia grande influência nos sindicatos na exigência dos seus direitos e na luta interna contra o capital estrangeiro. Implantou-se na sociedade o sentimento do nacionalismo e do patriotismo, cujo sentido “estava na demonstração de que a dominação imperialista e a reação interna estão ligadas, que não se muda uma sem mudar a outra” (SCHWARZ, 2001, p. 11). O Brasil precisava passar por uma transformação rompendo os laços com o imperialismo para que realmente ocorresse o desenvolvimento. Dessa forma, segundo Schwarz (2001), o latifúndio era um dos principais inimigos que a esquerda deveria combater, para, a partir da reforma agrária e da ampliação do mercado interno, tentar desenvolver uma política interna de desenvolvimento no país.

João Goulart, apoiado no PC, buscava o desenvolvimento do Brasil, baseado na modernização do mercado interno e na reforma agrária. Isso não agradou à elite brasileira e muito menos aos EUA, que viam com horror o comunismo e temiam a sua implantação no Brasil, tal qual tinha ocorrido em Cuba. Com o objetivo de restaurar o Brasil e protegê-lo da ameaça comunista, no dia 31 de março de 1964, o general Castelo Branco com o apoio dos militares exigiu a renúncia de João Goulart, que mesmo com toda a mobilização de esquer-

da recuou diante da possível guerra civil. No período que se iniciou em 1964 e se estendeu até 1985, o Brasil vivenciou um governo autoritário dirigido pelos militares. As primeiras consequências desse governo foram as ações dos militares que interviram nos sindicatos, passaram a realizar inquéritos nas universidades, reprimiram ações estudantis, invadiram as igrejas, além de rebaixarem os salários e suspenderem o *habeas corpus*.

Além do apoio dos EUA, os militares contavam com o apoio de muitos partidos e instituições incluindo os setores mais conservadores da Igreja Católica, que nesse cenário assumiu com o governo o papel de defensora da moral e dos bons costumes. Se, no governo de João Goulart, havia espaço para o debate público sobre as questões de reforma agrária, combate ao analfabetismo e participação ativa dos sindicatos, com o recrudescimento da Ditadura Militar, o cenário passou a ser diferente. Conforme Schwarz (2001), ressurgiram as práticas anteriores ao populismo, a burguesia e as classes marginalizadas ficaram distanciadas e desatualizadas sobre o que ocorria no mundo, e a família e os valores cristãos se tornaram a principal propaganda do regime ditatorial.

Foi implantada na nação uma mentalidade de confiança através da disseminação de ideias que apoiavam o regime. A propaganda foi utilizada para despertar na população o sentimento de civismo através da imagem da bandeira nacional e folhetos que apoiavam a ditadura. O país foi decretado em Estado de exceção e a vida da população passou a ser controlada pelos Atos Institucionais que representavam o fim da Constituição Brasileira, a restrição da democracia e dos direitos do povo. Ao longo da Ditadura Militar foram decretados dezessete Atos Institucionais e, a partir do AI-1, a eleição para presidente ocorreria de forma indireta, ficando nas mãos do poder executivo a maioria das decisões referentes ao controle do país.

Em 1968, as mobilizações na América Latina aumentaram e, no Brasil, os estudantes mobilizaram-se contra a Ditadura Militar. O governo reprimiu com violência todas as manifestações populares e, em resposta, editou o AI-5, que fechou o Congresso, cassou inúmeros mandatos parlamentares e estabeleceu a censura prévia. Com o AI-5, o país foi decretado em guerra subversiva, qualquer suspeito poderia ser preso imediatamente. Nesse contexto, foi instituído o crime de desacato à autoridade, sendo que suspeitos e presos passaram a desaparecer nos porões destinados à tortura.

Com o objetivo de manter a segurança da nação, foram desenvolvidas pelos militares várias formas de tortura aplicadas aos presos e suspeitos de subversão. Uma técnica utilizada eram os choques que os presos recebiam ao sentarem nus em uma cadeira revestida de

zinco, técnica nomeada de cadeira do dragão. No pau-de-arara, os presos eram pendurados em uma barra de ferro entre os punhos e joelhos enquanto recebiam choques e eram espancados. A coroa-de-cristo consistia em um capacete que esmagava o crânio das vítimas. Afogamentos em tonéis, espancamentos e arrasto de presos amarrados nas viaturas eram práticas comuns aplicadas durante as sessões de tortura. No caso das vítimas mulheres, elas ainda sofriam, além de violência física, abuso sexual. As pessoas que eram torturadas simplesmente desapareciam, eram jogadas em sacos ao mar ou enterradas em covas anônimas.

Os artistas e intelectuais da época sentiram o peso do AI-5 por meio da censura e da perseguição. Para Tânia Pellegrini, “sempre é necessário considerar o peso da vigência do Ato Institucional nº 5, tendo como uma de suas forças motrizes a censura, institucionalizada ou não, que determinou, em grande parte, os padrões de produção e de consumo no país” (1996, p. 6, 7). Apesar de o regime ditatorial iniciar em 1964, a censura foi intensificada somente quatro anos depois. No início do período ditatorial, somente aqueles ligados diretamente com a organização de mobilização contra o regime é que foram o alvo dos militares.

Segundo a afirmação de Flora Sussekind (1985), desde que não instigassem as camadas populares, os artistas e intelectuais tiveram certa liberdade de expressão nos primeiros anos da Ditadura Militar. Dado que o objetivo inicial do governo de Castelo Branco era de promover o desenvolvimento econômico do país, “a paradoxal convivência de uma ditadura de direita com a ampla presença de produções culturais de esquerda foi característica marcante no panorama cultural brasileiro” (REIMÃO, 2011, p. 19). Ainda sobre as manifestações artísticas do período, Schwarz afirma que o que se verificou nos primeiros anos após o golpe foi “uma espécie de floração tardia, o fruto desses dois decênios de democratização veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país” (SCHWARZ, 2001, p. 50).

Assim, a produção artística que viria a florescer após um longo período de amadurecimento, durante o período democrático do país, já não encontrava mais um ambiente favorável para a sua manifestação e passou a sentir a pressão da censura após o AI-5. A partir de 1968, inicia-se “[u]ma política de *supressão*: expurgos de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões” (SUSSEKIND, 1985, p. 16, grifo da autora). O decreto do AI-5 mudou os rumos da produção cultural no Brasil causando um verdadeiro estado de terror entre artistas e intelectuais:

Arrombamentos às vezes literais, como a violação de correspondências e residências, as detenções, os sequestros, pelas forças policiais, demissões por motivos ideológicos, perseguições; às vezes simbólicos e não menos eficientes, como a paranoia da censura ou da perseguição política, a ponto de muita gente ter sido reduzida a um estado de pânico e paralisia que se tornou literalmente impossibilitada de qualquer ação no campo da cultura. (SUSSEKIND, 2001, p. 16-17).

Paralisados pelo medo e pela censura, muitos artistas, de acordo com Sussekind (2001), simplesmente deixaram de publicar suas obras, baixando consideravelmente os índices de produção durante os *anos de chumbo*, período em que a ação da censura foi mais intensa. Durante esse período, a figura do censor passou a fazer parte do cotidiano das edições das revistas e diariamente nos jornais. Ao censor cabia analisar e avaliar o que poderia ser publicado e aquilo que não estava adequado aos interesses da moral e dos bons costumes. O que não estivesse de acordo com os interesses do governo recebia o carimbo de vetado. Os jornais e as revistas também não podiam publicar nenhuma informação sobre as notícias censuradas, o que fez com que eles adotassem algumas estratégias quando seus textos recebiam o veto. Sandra Reimão, em seu livro *Repressão e resistência* (2011), aponta algumas dessas estratégias. Uma delas era quando o jornal *O Estado de São Paulo* publicava nos espaços das reportagens censuradas os trechos da obra *Os Lusíadas*, de Camões. Já o *Jornal da Tarde* preenchia os espaços da censura com receitas culinárias, a revista *Veja* usava figuras de demônios, os jornais *Opinião* e *Manuscrito* apenas colocavam tarjas pretas nos espaços destinados às notícias. Essas práticas foram adotadas pelo fato de a censura impedir qualquer manifestação com informações sobre textos censurados. Era a censura censurando a própria censura.

Creuza Berg aborda a questão da censura no regime militar no livro *Mecanismos do silêncio* (2002). Segundo a autora, a censura esteve presente durante toda a história do nosso país para manter o poder das elites. A censura instalada durante o regime militar de 1964 encontrou suas bases nas determinações do governo do General Dutra, época em que foi criado o Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), o qual forneceu as regras para as transmissões e exibições radiotelefônicas. De acordo com o Decreto nº 20.493, art. 41, toda apresentação destinada ao público seria censurada quando ofendesse o decoro público, sugerisse a prática de crimes, induzisse aos “maus costumes”, provocasse o incitamento contra o regime, prejudicasse as relações com outros povos, ofendesse a coletividades ou as religiões, ferisse a dignidade nacional e induzisse ao desprestígio das forças armadas.

A censura aos meios de comunicação, como a televisão e espetáculos públicos, passou a ser determinada pelo Decreto nº 1077, de 1970, já que no Decreto de 1946 não havia referência à programação da televisão. A programação da rádio e da televisão deveria ser enviada para avaliação dos Técnicos de Censura três dias antes da exibição. Para os programas de auditório, deveria ser observada ainda a manutenção da moral dos calouros e dos entrevistados, os diálogos não poderiam atentar ao pudor e não seriam toleradas apresentações de baixo sensacionalismo. Entre os assuntos proibidos determinados pela censura foram elencados o sexo, a política, os tóxicos, a violência e uma categoria denominada geral que incluía questões relacionadas ao comportamento sexual, a proibição dos temas relacionados ao adultério, à homossexualidade, à prostituição, ao incesto e à linguagem de baixo calão.

Ainda, dentro da própria censura existiam, de acordo com Berg, três níveis de atividade censória. A primeira estava relacionada com a prevenção, no trabalho, dos vetos que impediam a exibição dos trabalhos. A segunda era propriamente a repressão que ocorria por meio da ação dos militares quando os vetos não eram respeitados. Nesses casos, ocorriam processos judiciais que poderiam levar ao pagamento de multas, inclusive à prisão. E a terceira é denominada censura coercitiva, que tinha por objetivo “eliminar, destruir o mecanismo e neutralizar os dirigentes, cabendo a ação ‘prevalecentemente militar’” (BERG, 2002, p. 122). Na censura coercitiva, eram comuns os sequestros, a tortura e o assassinato. Alguns episódios de censura coercitiva se destacam pelo grau da violência da repressão. Exemplo disso foi o que ocorreu com a peça *A roda viva*, de Chico Buarque, na qual um elenco foi espancado na estreia no Rio de Janeiro e, em Porto Alegre, teve dois de seus atores sequestrados e outros dois foram obrigados a andar nus pelas ruas. Outro caso de repressão violenta foi a peça *Cordélia Brasil*, de Antônio Bivar, que sofreu um atentado à bomba.

Sobre a produção literária, passaram a sofrer com maior violência a ação da censura a partir de 1975, após o chamado *boom* editorial. O *boom* de 1975 estava relacionado à “conquista do mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores: estas algumas características do *boom*. E ampliando-se o interesse pela literatura amplia-se também a função da censura” (SUSSEKIND, 1985, p. 20). Até aquele momento, tinham sido censuradas peças teatrais, filmes, livros, mas não havia uma censura direta aos meios de produção do teatro, às editoras ou ao cinema. A preocupação inicial era de censurar os materiais que o público tinha mais facilidade de acesso como os filmes e a televisão, dando maior espaço para a literatura e conseqüentemente para o seu

desenvolvimento. Outro ponto a ser destacado é o fato de que as próprias indústrias de cinema e editoras passaram a fazer uma autocensura com o objetivo de evitarem prejuízos. Porém, muitas obras acabaram ficando nas gavetas ou foram retiradas de circulação por serem consideradas pela censura impróprias e imorais. Exercida pelo Ministério da Justiça (MJ), pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) e pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCCP), a censura “restringia a produção e circulação da cultura, implicando uma profunda mudança no exercício da cidadania e da cultura em geral” (REIMÃO, 2011, p. 14).

Ao Estado cabia não apenas censurar, mas promover uma cultura de acordo com os seus interesses. Segundo Sussekind, após o AI-5, “as palavras de ordem passam a ser *cooperação e controle* sobre o processo cultural” (2011, p. 22, grifo do autor). Para manter esse controle social, o governo Geisel estabeleceu uma Política Nacional de Cultura. Dessa forma, a literatura, o cinema, o teatro ou os meios de comunicação de massa estavam sob o controle do governo, ou por meio da censura, ou através de estímulos para a divulgação e proliferação dos ideais do Estado. Para dar conta da demanda da análise das obras enviadas para a censura, cresceu consideravelmente o número de pessoas que passaram a exercer a função de censores. Reimão (2011) assinala o crescente número dos censores que de 16 funcionários em 1967, passou para 240 até o fim da Ditadura Militar. Todavia, o número de censores ainda não era suficiente para a demanda da produção literária da época e a maioria das censuras ocorriam por meio de denúncias.

O aumento de obras produzidas durante esse período, de acordo com a explicação de Reimão (2011), está associado ao período chamado de “Milagre Econômico” e às taxas de analfabetismo que diminuíram de 39% para 29%, aumentando o público leitor. Além dos autores dos livros, várias editoras sentiram a ação da censura por meio do vandalismo de direita. Exemplo disso são os casos das explosões em frente a editoras e livrarias e as invasões de suas instalações pela Polícia Federal. Um caso marcante na história da repressão brasileira foi o do dono da Editora Civilização Brasileira, Ênio Silveira, que “foi preso várias vezes, processado outras tantas, e viu a Editora Civilização Brasileira ser invadida e sua produção editorial apreendida” (REIMÃO, 2011, p. 21). Ainda, segundo esse mesmo caso, Sussekind cita o fato de que, no governo Costa e Silva (1967-1969), Ênio teve diversas vezes o crédito negado nos bancos com o objetivo de forçar o editor a declarar falência.

Vários livros, peças teatrais, novelas e filmes foram censurados durante os anos de chumbo. Exemplos de obras literárias foram os livros *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem

Fonseca, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, e *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós. Os livros ficcionais que abordassem temas relacionados ao sexo, que fossem contra a moral e os bons costumes também sofreram a ação da censura, tal qual as obras de Adelaide Carraro e Cassandra Rios, que tiveram suas obras censuradas por serem livros considerados eróticos. No teatro, só no ano de 1970, de acordo com Reimão (2011), receberam o veto do DCDP quatro peças teatrais que iriam ser publicados em livros: *Pavana para um macaco defunto*, de Antônio Galvão Naclério Novaes; *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho; *O sótão e o rés de chão ou soninha toda pura*, de José Idelmar Ferreira; e *A farsa do bode expiatório*, de Luiz Maranhão Filho. A peça de Dias Gomes, *O berço do herói*, também foi censurada, contudo a obra em formato de livro alcançou sucesso entre o público leitor. Em 1975, o texto da peça foi adaptado para a telenovela com um novo título: *Roque Santeiro*, mas foi censurada no dia da estreia. Algumas vezes, as obras, após longas discussões utilizando diversas formas de influências, ainda eram apresentadas ao público com cortes, como nos casos dos filmes *Macunaíma*, *São Bernardo*, *Toda nudez será castigada* e *Dona Flor e seus dois maridos*. As programações da rádio e da televisão também precisavam da avaliação da censura para liberação. O seriado *A Grande Família*, exibido pela rede Globo, sofreu a ação da censura diversas vezes, sendo exibido com cortes nos episódios. Na música, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré foram exemplos de artistas que representaram a resistência contra a ditadura, mas que, após o AI-5, ou foram presos e torturados como Geraldo Vandré, ou acabaram indo para o exílio como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Durante os anos da Ditadura Militar Brasileira, as obras literárias e a produção artística em geral estabeleceram uma relação dialética com a cultura e a sociedade em geral. Assim, a censura tentava definir os padrões de produção da época, muitas obras assumiram o papel de resistência, indo contra as determinações do regime. Nesse contexto, é necessária uma análise mais profunda sobre as características da ficção e a relação que ela estabelece com a realidade. A seguir, são analisadas, também, as características do discurso histórico, e a sua manipulação em períodos tal qual o da Ditadura Militar brasileira.

1.2 RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA

Ao definir as características da epopeia e da tragédia, Aristóteles, na *Poética*, definiu a arte da imitação sendo algo natural ao homem e que ao imitarem os homens encontram prazer. Segundo Aristóteles, a imitação ocorre segundo as ações dos homens, sendo que os

poetas, assim como os pintores, imitam homens melhores ou piores. À tragédia caberia a imitação dos homens melhores, e à comédia, os homens piores.

Para Aristóteles, o prazer encontrado na imitação está relacionado à aprendizagem: “Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas” (ARISTÓTELES, 1966, p. 20). Relacionando a poesia com o conhecimento e o verossímil, Aristóteles enfatiza a capacidade de ela despertar a catarse, purificando as emoções do leitor/espectador. Ao conceber a poesia como imitação, Aristóteles definiu, na *Poética*, a diferença entre a poesia e a história.

A diferença entre a poesia e a história não está na forma em que são escritas, se em verso ou em prosa, mas sim na natureza de seus elementos. Para o filósofo grego, enquanto a história trabalha com fatos ditos reais, a poesia trabalha com aquilo que poderia ter acontecido, privilegiando o arranjo convincente de seus elementos. Para Aristóteles, a poesia é mais filosófica que a história por trabalhar em um campo universal enquanto a história se refere ao particular. Ainda, segundo o pensador, caso o poeta se utilize de fatos reais, esses não mudam sua natureza, pois tais fatos poderiam ocorrer dentro da poesia, uma vez que o poeta trabalha com o verossímil.

Nos séculos XVIII e XIX, as diferenças entre a história e a ficção ganharam novos contornos em consequência do aparecimento do romance. Enquanto na história o autor é guiado pela razão na busca da veracidade, na ficção o autor é guiado pela imaginação e está comprometido com o verossímil. A história pressupõe sempre a objetividade e o distanciamento do interpretante. Já a ficção pressupõe a subjetividade e a participação do leitor. A história é regida pela convenção de veracidade, havendo a possibilidade de erro. A ficção é regida pela convenção de ficcionalidade.

Mesmo com essas diferenciações entre a história e a ficção, existem algumas características que são comuns para as duas: a história e a ficção são formulações de linguagem e manifestações em prosa. Elas apresentam um cunho narrativo, caráter de painel de enredo, personagens e uma sucessão de acontecimentos ao longo do tempo e dentro de um espaço geralmente delimitado. Sobre a questão das categorias de tempo, espaço, personagem, fato ou documentos históricos, Maria Thereza de Freitas (1986) assinala que essas podem ser tomadas pela ficção e que os episódios e personagens fictícios não depõem contra a história. Dessa forma, segundo a autora, ficção e história são autônomas, mas não são independentes.

Hayden White (1995), dentro do contexto de uma historiografia iluminista, destaca o caráter positivista da história, e que ela possui um caráter elevado propício à leitura de homens sérios por possuir um caráter erudito de composição. Segundo o autor, os textos históricos que tivessem elementos da fantasia eram jogados no âmbito da sátira ou da ironia. No entanto, para ele, sendo a história uma formulação de linguagem, ela é também relativista. Para Hayden White e Dominick LaCapra (1998), a literatura possui particularidades que ampliam a capacidade de alcance da história, pois usa modos de representação impressionista, expressionista e surrealista, figuras de linguagem como a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia, além do dialogismo e da polifonia. Por outro lado, a história possui elementos que dão um caráter positivista ao seu discurso ao usar fontes e testemunhos e a presença de existentes e ocorrentes. Assim, o discurso da história se torna ideológico pelas ideias que defende e por sua própria estrutura.

Roland Barthes, em seu texto *O discurso da história* (1987), propõe algumas reflexões sobre as características do discurso da história e o que o torna diferente do discurso romanesco e da narrativa de ficção. Segundo o autor,

a narração dos acontecimentos passados, submetida comumente, em nossa cultura, desde os gregos, à sanção à “ciência” histórica, colocada sob a caução imperiosa do “real”, justificada por princípios de exposição “racional”, essa narração difere realmente, por algum traço específico, por pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopeia, no romance, no drama? E se esse traço – ou essa pertinência – existir, em que lugar do sistema discursivo, em que nível da enunciação deverá colocar-se? (BARTHES, 2012, p. 164).

Para responder a tais questionamentos, Barthes, através das narrativas de Heródoto, Maquiavel, Bousset e Michelet, elenca características próprias do discurso histórico presentes na enunciação, no enunciado e na significação. Sobre a enunciação, Barthes exemplifica o discurso do historiador, dividindo-o em dois tipos de embreantes de escuta. Nesse primeiro tipo estão expressas as fontes, os testemunhos e as informações que o historiador agrega a seu discurso. Esses *shifters* (termo utilizado por Jakobson) são usados por historiadores como Heródoto e caracterizam-se pelo uso das expressões “*ouvi dizer, pelo que é do nosso conhecimento*, ao presente do historiador, tempo que atesta a intervenção do enunciador e toda menção de experiência pessoal do historiador” (BARTHES, 2012, p. 165, grifos do autor). Para exemplificar a experiência pessoal do historiador, Barthes cita o caso de Michelet, que menciona em seu discurso um relato sobre a história da França que ele ouviu em determinada situação.

O segundo tipo engloba os elementos utilizados pelo historiador para organizar o seu próprio discurso. Sobre esse tipo de *shifters* de organização, Barthes elenca três problemas. O primeiro é o fato de que o mesmo número de páginas pode ser utilizado para narrar tempos diferentes da história. Outro ponto que pode causar problemas para os organizadores é que no discurso histórico o historiador pode acrescentar informações fora de uma narrativa linear. O terceiro ponto elencado por Barthes diz respeito ao uso de textos para a abertura dos discursos históricos. “O discurso da história conhece, em geral, duas formas de inauguração: primeiro, o que se poderia chamar de abertura performativa, pois a palavra aí é verdadeiramente um ato solene sobre a fundação; o seu modelo poético é o *eu canto* dos poetas” (BARTHES, 2012, p. 167). Para ilustrar o exemplo, Barthes cita os próprios prefácios, comuns na maioria das obras, e o caso de Joinville e de Louis Blanc, que inauguraram suas obras com apelos sagrados. Segundo Barthes, esse apelo ao sagrado e ao divino teria o objetivo de lembrar “um tempo complexo, paramétrico, de modo algum linear, cujo espaço profundo lembraria o tempo mítico das antigas cosmogonias, também ele ligado por essência à palavra do poeta ou do adivinho” (2012, p. 167).

É importante destacar que no discurso histórico não há signos de destinatários, ou seja, não existe uma referência direta ao leitor, ao menos nos casos do discurso histórico tal qual a lição, como ocorre em Bossuet, que destina o texto *História universal* para seu aluno, o Príncipe. Outras características do discurso do historiador, quanto à enunciação, dizem respeito à busca da objetividade do discurso nos casos em que “a história parece contar-se sozinha” (p. 169), característica essa também partilhada pelo romance realista.

Na categoria do enunciado, Barthes explica que há os existentes e os ocorrentes, relacionando-os à ideia de coleções. Para ilustrar, o autor cita o caso de Heródoto em que “os existentes reduzem-se a dinastias, príncipes, generais, soldados, povos e lugares; e os ocorrentes, a ações de devastar, submeter, aliar-se, fazer uma expedição, reinar, lançar mão de uma estratagem, consultar o oráculo, etc.” (BARTHES, 2012, p. 171). Porém, as coleções também podem ser organizadas fora da ideia dos existentes e dos ocorrentes e se estabelecerem através das temáticas pessoais dos autores. Sobre o estatuto de enunciação, é conhecido que esse pode ser assertivo, negativo ou interrogativo. Contudo, o discurso da história é sempre assertivo, pois as negações e as dúvidas não fazem parte do campo do discurso histórico.

Ao abordar a significação do discurso histórico, Barthes afirma que os significados podem ser classificados em dois níveis. O primeiro nível corresponderia aos casos em que o

historiador acrescenta no discurso mensagens carregadas de moral que ele extraiu de outras fontes. Exemplo de discurso desse nível são lições incluídas nos discursos de Maquiavel e Bossuet. No segundo nível, a lição incluída no discurso avança em uma narrativa contínua, assumindo a temática do discurso. Com isso, Barthes conclui que,

No discurso da história da nossa civilização, o processo de significação visa sempre a “preencher” o sentido da História: o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura. (BARTHES, 2012, p. 176).

A ação de preencher o vazio indicado por Barthes supõe que o historiador organize o seu discurso através de escolhas individuais baseadas em pontos de vista e em interesses específicos. Nesse sentido, cabe refletirmos sobre até que ponto o discurso histórico está totalmente comprometido com o real. Para Ligia Chiappini Moraes Leite, “[o] discurso histórico não é, portanto, ideológico apenas pelas ideias que explicitamente defende, mas também pela sua própria estrutura; é uma elaboração ideológica ou imaginária, enquanto é uma elaboração linguística” (LEITE, 1999, p. 83). Assim, além da temática e dos fatos que o historiador decide ou não relatar, as escolhas sobre de que forma esses fatos vão ser organizados também revelam a posição do historiador. Essa nova concepção de história abandona a antiga concepção do século XIX representada por Augustin Thierry na qual o discurso histórico deveria seguir um modelo para manter o relato objetivo dos fatos. Para Barthes,

o apagamento (se não o desaparecimento) da narração na ciência histórica atual, que procura falar das estruturas mais do que as cronologias, implica muito mais do que uma simples mudança de escola: uma verdadeira transformação ideológica; a narração histórica morre porque o signo da História é doravante menos o real do que o inteligível. (BARTHES, 2012, p. 179, 180).

Essa transformação ideológica que ocorre na história implica novas concepções da narração histórica. Walter Benjamin (1993) desmonta os pressupostos da história positivista com o objetivo de fazer uma outra história, uma anti-história, marcada pela fragmentação e pela descontinuidade, escrita do ponto de vista dos vencidos e dos dominados. Na concepção de Benjamin, a história deixa de ser considerada um discurso homogêneo para ser construída através dos fragmentos que até então eram desconsiderados pela história. Para o autor, o discurso da história é manipulado pelas classes dominantes que determinam o que

deve fazer parte da história e o que deve ser silenciado. A nova concepção da história caracteriza-se pela recusa do discurso homogêneo, dando atenção para os fragmentos e optando por um discurso não linear. Nos fragmentos, estão o ponto de vista das classes marginalizadas e o dos excluídos. Escrever uma história através desses fragmentos é revelar uma outra história, diferente daquela que foi contada pela classe dominante, a fim de propor uma reflexão sobre as relações de poder e de dominação.

Uma nova corrente dos estudos sobre de que forma se estrutura o discurso histórico diz respeito ao surgimento da Nova História, termo associado à Escola de Annales, e que, a partir de novos estudos realizados sobre os problemas relacionados à história tradicional, propõe novas abordagens. Para definir a Nova História, Peter Burke optou por colocá-la em contraste com história tradicional, explicando o seu conceito através de uma via negativa, ou seja, o que a Nova História não é. Nessa construção de oposição com a história tradicional, Peter Burke elenca seis pontos para explicar as principais diferenças de abordagens.

A primeira diferença é que, enquanto o enfoque principal da história tradicional era a política, a Nova História se interessa “por toda virtualmente atividade humana” (BURKE, 1992, p. 11). Para a Nova História, todos os fatos que aparentemente não sofriam alteração ao longo do tempo, e que por isso não eram considerados pela história tradicional, merecem atenção, pois “[a] base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída” (p. 11). Com essa nova concepção de realidade, a determinação do que é considerado central e o que é periférico também é alterada.

O segundo ponto que determina a diferença de abordagens entre a história tradicional e a Nova História é que, com essa nova perspectiva, o enfoque passa a ser o estudo da estrutura através da qual o discurso histórico é construído e não mais a narrativa dos acontecimentos. A terceira diferença muda o ponto de vista da história. Enquanto a história tradicional estava preocupada com o ponto de vista de cima, baseado nos interesses da elite, a Nova História é a “história vista de baixo, em outras palavras, com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social” (BURKE, 1992, p. 13). Assim, a Nova História se preocupa com a história dos excluídos, marginalizadas e silenciados ao longo dos anos em favor da manutenção dos interesses das classes dominantes.

Sobre as fontes de pesquisa, a quarta diferença reside no fato de que a história tradicional tem em sua base apenas documentos oficiais. Logo, o foco de análise muda com a Nova História, dirigindo o olhar à história das pessoas comuns. Conseqüentemente, as fontes também precisam ser reavaliadas, uma vez que os documentos eram feitos pelas elites e

que estes serviam aos seus interesses. Nesse contexto, ganham destaques os relatos orais e visuais, não restringindo as fontes apenas a dados escritos e análise de dados estatísticos.

A quinta diferença elencada por Burke é o novo modelo de explicação histórica, pois a Nova História abre o campo dos questionamentos “tanto com os movimentos coletivos, quanto com as ações individuais, tanto com as tendências, quanto com os acontecimentos” (BURKE, 1992, p. 14). Esses questionamentos são elaborados em oposição ao modelo da história tradicional em que as perguntas eram objetivas e restritas à ideia de causa e consequência. A última diferença entre a história tradicional e a Nova História é que a história tradicional tem a pretensão de ser objetiva. Contudo, na concepção da Nova História, “não podemos evitar olhar o passado de modo particular” (BURKE, 1992, p. 15). Na Nova História, o paradigma da história objetiva dá lugar para um discurso polifônico, que abre espaço para diferentes concepções de um mesmo evento.

A Nova História surge na forma de um questionamento da história tradicional, abrindo novos caminhos para diferentes leituras do passado. Através dessa nova abordagem, surgem também novos problemas relacionados à sua própria estrutura os quais ainda estão sendo elaborados e discutidos entre historiadores. O fato é que a Nova História amplia o campo do debate do discurso histórico, tornando-a interdisciplinar. Segundo Burke, “[o]s historiadores de arte, literatura e ciência que costumavam buscar seus interesses mais ou menos isolados do corpo principal de historiadores estão agora mantendo com eles um contato mais regular” (1992, p. 16). Isso torna a Nova História mais ampla, no sentido de que deixa de conceber elementos isolados, para ter um campo de atuação mais amplo contando com a ajuda de diversas áreas do conhecimento.

Questionar a história tradicional é compreender o passado como uma construção baseada apenas no ponto de vista das elites. Para Lígia Chiappini Moraes Leite, além de questionar a história, devemos criticá-la:

Criticar essa História e seus pressupostos permitiria talvez “penteá-la a contrape-lo”, reescrevê-la do PONTO DE VISTA dos vencidos e dominados; datar mesmo os momentos em que a virada da histórica poderia ter sido outra, talvez, aquela que permitisse um mundo mais justo. Fazer uma outra HISTÓRIA, uma anti-HISTÓRIA, fragmentária, descontínua, que expusesse a ruína e na qual não coubesse a confiança cega no progresso. (LEITE, 1999, p. 85, grifos da autora).

A história do período da Ditadura Militar brasileira foi, durante muito tempo, contada do ponto de vista das elites, nesse caso, principalmente através do discurso dos militares,

que, por meio da censura e da repressão, controlavam grande parte da produção artística e os meios de comunicação baseados em seus interesses para a manutenção do autoritarismo. Assim, o discurso da história desse período foi manipulado na medida em que muitas informações sobre os acontecimentos foram sonegadas a fim de manter o poder dos militares, garantindo, com isso, a impunidade sobre os crimes cometidos durante aquele intervalo de tempo.

A ficção pós-64 buscou uma forma de escrever outra história, representando a sociedade daquele momento a partir do ponto de vista daqueles que se opuseram ao governo e sentiram na pele as consequências por meio da repressão e da violência. As obras que constituem o *corpus* desta pesquisa, por exemplo, proporcionam uma nova abordagem do passado, diferente daquela contada pelo discurso das elites e dos militares. Os livros *Zero* e *Em câmara lenta*, através da ficção, cumprem, além do seu papel de representação, o papel de denúncia de um período marcado pela violência e pelos abusos do governo militar constituindo-se, também, como um discurso histórico.

Em *Zero*, está expressa, através da fragmentação, a realidade caótica em que o país se encontrava durante o período ditatorial. Através dos fragmentos que compõem o romance, o narrador apresenta ao leitor uma realidade do ponto de vista da população formada por desempregados, marginalizados e vítimas da repressão. Através de José, personagem principal da obra, o leitor toma consciência da insatisfação com o regime militar, dos abusos, do excesso de violência e dos movimentos de resistência que são violentamente abafados pelo governo. Por sua vez, em *Em câmara lenta*, a narrativa se desenvolve através dos fragmentos do próprio narrador sobre a captura, a prisão e a morte da sua companheira militante. Além desse relato, são trazidos ao leitor fragmentos, *flashbacks* e informações sobre o fracasso da guerrilha urbana, a tentativa de instauração da guerrilha rural na Amazônia e impressões do próprio narrador sobre o seu passado.

Tanto em *Zero* como *Em câmara lenta*, as narrativas são marcadas pela violência e pelos abusos de poder do regime militar que reprimia qualquer manifestação contrária aos interesses do governo. Ao representar a realidade do período ditatorial, essas obras apresentam temas da censura, a repressão, as prisões, as sessões de tortura e os assassinatos. Ao abordarem esses assuntos do ponto de vista das vítimas, esses livros dão voz a alguns daqueles que sofreram os abusos de regime ditatorial. Oposta ao discurso oficial da história, que por muito tempo negou e omitiu informações sobre esse período, esses textos colaboraram para a escrita de uma outra história, a escrita das vítimas, dos sobreviventes e também

daqueles que morreram nos porões da ditadura. Em *Zero* e *Em câmara lenta* estão representadas as vítimas do período ditatorial por meio daqueles que resistiram à repressão, sofreram com a censura, foram torturados, perderam familiares e até mesmo daqueles que foram assassinados. Mais do que ficção, esses romances são fonte de conhecimento que permitem ao leitor a reflexão sobre a história contada pelas minorias.

1.3 A FICÇÃO BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1970

A produção literária ficcional na década de 1970 assumiu características próprias que, além de representar o momento histórico, contribuíram na forma de crítica à censura que amordaçava a produção artística e cultural do momento. Além de representação e crítica, a literatura produzida nessa década procurava, como um de seus compromissos sociais, dar voz aos que foram silenciados pela violência do regime ditatorial e lembrar aqueles que simplesmente desapareceram após a prisão e longas sessões de tortura. A seguir, são retomadas as reflexões de algumas críticas tais como Janete Gaspar Machado, Sandra Reimão, Regina Dalcastagnè e Tânia Pellegrini, que elencaram em seus livros algumas das obras mais significativas produzidas durante o período ditatorial brasileiro. De acordo com essas estudiosas, tais produções destacaram-se pelo teor de crítica ao autoritarismo e por apresentarem novas formas de composição marcadas pela falta de linearidade e pela fragmentação.

Com o objetivo de definir uma linha de evolução até chegar às características do romance da década de 1970, Janete Gaspar Machado expõe e explica de que maneira se estrutura essa nova forma de escrever, citando as influências que o romance produzido nesse período recebe tanto da poesia quanto do próprio romance surgido nas décadas anteriores. Sobre a renovação que se verificava na produção literária do momento, Machado explica que

Há todo um contexto cultural, um processo de evolução, cobrando do artista essa atitude de renovação, para que se opere a necessária transformação dos caminhos e finalidades da arte em geral e, neste caso específico, do Romance, sugerindo uma relação estreita entre arte e alteração cultural: o tempo atual, afetado em todas as formas de vida pela contínua evolução/progresso – científico, social apresenta modificações tão aceleradas que é impossível acompanhar e assimilar. [...] As formas tradicionais de narrativa romanesca tornam-se inadequadas, exigindo-se modificações. (MACHADO, 1981, p. 25).

O contexto de evolução e progresso exigiu, de acordo com Machado, novas formas de expressão artística, principalmente no caso do romance. Além do avanço científico e tecnológico, as mudanças que ocorreram na sociedade através da implantação da Ditadura Militar, de uma forma mais acentuada com a censura, fizeram com que os escritores elaborassem novas formas de narrativa utilizando-as na forma de denúncia e de resistência contra a violência e a censura.

Segundo Machado, o Brasil, na década de 1970, apresentou uma realidade marcada pela violência e pelo autoritarismo do regime ditatorial. Nesse contexto, a antiga fórmula dos romances realistas com narrativas lineares não conseguiu dar conta de representar o período, precisando se reinventar. As novas formas de inovação do romance caracterizadas por narrativas fragmentadas vêm “procurando, das mais variadas maneiras, substituir as narrativas desajustadas por narrativas que tematizem o homem e sua condição atual” (MACHADO, 1981, p. 27). Contribuindo para as novas formas de estruturação do romance, Janete Gaspar Machado cita o Modernismo como um período determinante para as mudanças que passaram a ocorrer no romance da década de 1970. O foco da contribuição do Modernismo estaria na fidelidade do presente que os escritores assumiram ao representarem suas realidades. Esse seria o mesmo objetivo do romance de 1970: “acompanhar e dar objetividade literária à evolução sociocultural da época” (MACHADO, 1981, p. 30). Passando para o romance de 30, que fundia os elementos da tradição naturalista com a modernista, mas sem deixar de fazer a sua crítica social, o quadro em que se inseriam os romancistas desse período é de escritores comprometidos com a representação do real, adotando uma visão pessimista. Nesse caso, esse posicionamento revelaria a insatisfação em meio a uma realidade controladora e opressora.

Sobre a Geração de 45, os poemas voltaram a adotar os valores do parnasianismo, dando maior ênfase para a forma dos poemas. De acordo com Machado (1981), essas contribuições são favoráveis, pois destacam a ludicidade na poesia, contribuindo para as inovações de linguagem presentes nas novas formas do romance. Retomando autores como Afonso Romano de Sant’Ana e Julia Kristeva, Machado enfatiza o poder de dominação da linguagem. Sendo a palavra um instrumento de dominação, as elites sempre tiveram interesse em controlar a produção literária e usá-la a seu favor. Nesse contexto, a literatura buscou estratégias para fugir desse controle:

As vanguardas de 50 e 60 aspiram a um fazer poético que se coloque fora do alcance de ideologias dominantes que reprimem a expressão dos valores individuais

e comunitários, mesmo se realizando numa forma de expressão hermética e difícil de ser compreendida pelo grupo a que se destina a mensagem. (MACHADO, 1981, p. 35).

Entre os representantes dessa literatura que buscou novas formas de expressão, causando dificuldades de interpretação até mesmo para o público-alvo, destacaram-se a Poesia Concreta, a Poesia Processo e a Poesia Práxis. Esses três exemplos mostraram novas formas de manifestação artística, tal qual buscou o romance da década de 1970 em se impor como um elemento de resistência através das inovações de estrutura e linguagem. Essas inovações, assinaladas por Machado (1981, p. 41), dizem respeito às técnicas de colagens, com paródias e paráfrases satíricas e/ou críticas, adaptações da linguagem publicitária, procedimentos e objetivos cinematográficos, que atuam denunciando e criticando o período histórico.

Além das inovações de estrutura, os romances da década de 1970 exigem a presença de um leitor ativo e atento, que compreenda a composição das obras e que saiba interpretá-las, dando significado às diversas formas que as compõem. Ao abordar a questão dos romances da década de 1970, Tânia Pellegrini compreende a dimensão da representação da realidade assumida pela obra literária problematizando a sua função:

Então, a obra de arte não é apenas apresentação da realidade; sendo arte e sendo obra, ela reconhece a realidade e a cria, pois é parte integrante da realidade social, é elemento da estrutura de tal sociedade e expressão da produtividade social e espiritual do homem. Existe uma relação dialética entre obra e realidade, entre o sujeito (o artista) e o objeto (a obra) como especificidade da existência humana, que não pode ser reduzida ao condicionamento absoluto da situação histórica dada. Vista desse modo, a arte despe-se de sua visão idealista e humanista, em que sujeito representa o papel central e a realidade funciona apenas como pano de fundo. (PELLEGRINI, 1996, p. 8).

Nesse contexto, a implantação da censura na década de 1970, como já citado anteriormente, poderia ter sido responsável pelo chamado “vazio cultural”, reduzindo o número de obras publicadas no período. No entanto, em meio ao desenvolvimento econômico do país e da repressão militarizada, existiam focos de resistência que buscavam na literatura o espaço para a sua expressão. Mesmo com a atividade intensa da censura, os padrões de produção da época não podem ser relacionados somente a esse critério, pois conforme a afirmação de Pellegrini, “há muito mais nuances, as relações são muito mais complexas, não podendo ser estabelecidas em padrões de causa e efeito” (1996, p. 9). Ainda segundo ela,

Havia muito coisa por baixo do chamado “vazio cultural”: um fervilhar subterrâneo de ideias, de questionamentos, uma espécie de não-conformismo, de rebeldia, de outros caminhos que se esboçavam; ao lado disso, um crescimento notável do mercado editorial, inflado por um sem-número de obras de autores anteriormente atuantes, de novos e novíssimos, além da afirmação do conto como gênero narrativo de maior evidência, e do florescimento da chamada “poesia marginal”. (PELLEGRINI, 1996, p. 14).

Porém, mesmo havendo uma produção considerável no campo da literatura, as obras não conseguiam chegar ao leitor devido à atividade da censura. A maioria dos livros produzidos, no caso do romance, tinha um compromisso com a realidade e, na maioria das vezes, serviam como meio de denúncia e de crítica das práticas adotadas pelo regime ditatorial. Sobre as características da linguagem do romance da década de 1970, Pellegrini assinala o seu compromisso com o real e sua nova forma de composição através de uma literatura que assumiu com o leitor um vínculo de cumplicidade por contar “segredos até então ocultos, informações proibidas e transgressoras, mediados por procedimentos narrativos aparentemente conservadores, que parecem manter a velha tradição dos ‘retratos do Brasil’” (PELLEGRINI, 1996, p. 21).

De acordo com Pellegrini, as características adotadas pelo romance na década de 1970 indicaram o surgimento de um novo gênero, ou novos gêneros, que têm a marca principal de uma narrativa de cunho político. Essa forma de narrativa é consequência do contexto em que o Brasil estava inserido e, através de uma relação dialética com a obra, configurava-se um novo cenário para as produções que vinham surgindo. Para Pellegrini, as obras da década de 1970 possuem um elemento significativo que “recria esse momento, definindo-o, revelando-o ao mesmo tempo em que retoma para si o significado único, específico e intransferível da realidade literária linguisticamente traduzida” (1996, p. 24).

No livro *Os romances brasileiros dos anos 70* (1981), Janete Gaspar Machado elenca onze obras para exemplificar e contextualizar a produção literária desse período. Os títulos dos romances são: *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; *Mês de cães danados* (1977), de Moacyr Scliar; *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós; *Os que bebem como cães* (1975), de Assis Brasil; *Cabeça de papel* (1977), de Paulo Francis; *Galvez, o imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza; *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu; *Essa terra* (1976), de Antônio Torres; *O caso Morel* (1973), de Rubem Fonseca; *Confissões do Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna, e *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão.

Em *A festa*, Ivan Ângelo usa o pano de fundo da década 1970, período caracterizado pelo impasse cultural resultado da repressão e da censura. A festa, a que se refere o título do livro, acontece em Belo Horizonte em razão do aniversário do pintor Roberto J. Miranda. Os convidados do evento, personagens da narrativa, tentam adaptar-se às mudanças culturais assumindo comportamentos falsos e mascarados. Na festa, estão reunidos convidados representantes das mais diversas camadas sociais. Ponto de destaque da narrativa são, também, os nordestinos que chegam a Belo Horizonte e logo sofrem com a indiferença, com a exploração política e com a repressão física. Através da narrativa fragmentada de *A festa*, são representadas as manifestações políticas do período, os conflitos resultantes da violência urbana e a forma como os indivíduos reagem frente a essa realidade. A estrutura da obra permite que o leitor leia os capítulos como contos, pois a narrativa não segue uma estrutura linear. Além disso, o uso dessa linguagem fragmentada tem como objetivo abordar a própria fragmentação do momento além de servir como crítica social ao período que se inicia em 1964.

Moacyr Scliar, em *Mês de cães danados* (1977), aborda as questões políticas do ano de 1961: a renúncia de Jânio Quadros e a chegada de João Goulart ao poder, o que mais tarde culminaria com o golpe de 1964. O personagem principal da narrativa é Mário Picucha, filho bastardo de um latifundiário, que, após a falência do pai, acaba virando mendigo. No livro, Picucha é caracterizado com um indivíduo egoísta, que não tem compreensão das mudanças que estão ocorrendo na sociedade. Ele está preocupado com os seus assuntos pessoais e somente depois de virar mendigo é que busca compreender os fatores que o levaram a tal situação. Para Machado, *Mês de cães danados* é significativa por levar o leitor a refletir sobre a “sua posição social no meio social e de seu relacionamento com as ideologias vigentes” (MACHADO, 1981, p. 72).

Romance autobiográfico, *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, narra a prisão e morte de sua companheira, fato do qual tem conhecimento enquanto estava preso, entre os anos de 1969 e 1974. No livro, escrito em 1973, são abordados assuntos diretamente relacionados à política, à guerrilha urbana, à repressão, à prisão e à morte da ativista de esquerda Aurora Maria Nascimento, acontecimento que acaba sendo o fio condutor da narrativa. A guerrilha, tema central do romance, é vista pelo autor como uma missão fracassada, pela impotência diante da repressão ideológica exercida pelo regime ditatorial. Isso leva à descrença aos personagens que acabam contestando sua própria ideologia frente ao fracasso do movimento. A narrativa de *Em câmara lenta* (1977) se apresenta cortada por outras duas

narrativas além da narrativa principal: uma sobre a guerrilha rural e outra sobre a tentativa de instauração da guerrilha no Amazonas. Nas narrativas do romance, são narradas experiências frustradas que não obtiveram sucesso, devido ao poder do sistema repressivo. Quanto à composição do romance, a linguagem jornalística e a fragmentação serão as principais marcas da obra, as quais, aliadas aos recursos estéticos usados pelo autor, operam como meio de denúncia do período em questão.

Em *Os que bebem como cães* (1975), Assis Brasil conta a história de Jeremias, um professor que, após se colocar contra a Ditadura Militar, acaba sendo preso e perde sua memória após o uso de drogas administradas pelos militares. É uma obra que representa a organização do sistema repressivo, trazendo as mudanças do romance na sua composição e funcionando também como forma de contestação.

Diferentemente das obras já citadas, *Cabeça de papel* (1977), de Paulo Francis, é um romance escrito com o objetivo de destruir a ideia do próprio romance. A narradora do texto pertence à elite e apresenta, no decorrer da narrativa, informações sobre a cultura e a situação política e econômica do momento, colocando-se em uma posição de superioridade em relação às massas populares. Com uma narrativa construída a partir do ponto de vista das elites, Paulo Francis, ao acrescentar em seu livro elementos do fantástico e do regional, faz uma crítica ao sistema social vigente, representando as tensões e os conflitos do sistema cultural.

Em *Galvez, o imperador do Acre* (1976), Márcio Souza narra o episódio da incorporação do Acre ao território brasileiro de uma forma cômica, apresentando o espanhol Galvez, personagem responsável por esse acontecimento. Incorporando características do folhetim e do romance documentário, Márcio Souza utiliza-se da ironia, do humor, da sátira e de uma narrativa fragmentada para representar as relações de poder, importação de valores, incorporando o uso da malandragem, que na obra caracterizam o momento representado.

Renato Pompeu tematiza a loucura no livro *Quatro-olhos* (1976). A narrativa da obra se desenvolve a partir de um livro perdido e o desejo de o personagem principal reescrevê-lo. Quatro-olhos, protagonista da obra, em meio ao caos da sociedade, busca na escrita um refúgio. Esse refúgio, forma de fuga, evolui para uma forma de loucura e como um meio de transgressão em meio a Ditadura Militar. Da mesma maneira como ocorre em algumas das obras citadas anteriormente, esse livro é fragmentado, fundindo eventos do passado e do presente, da realidade e da ficção, caracterizando uma narrativa com uma estrutura particular.

O regionalismo é usado por Antônio Torres no desenvolvimento da obra *Essa terra* (1976). No romance, o autor aborda a questão do subdesenvolvimento da zona rural, as impressões da população sobre a atual crise econômica do país no ano de 1975, centralizada no protagonista Totonhim. Por meio de uma narrativa com *flashbacks*, com salto entre o passado e o presente, Antônio Torres representa a vulnerabilidade dos moradores do Junco, na Bahia, e as consequências sofridas pela população que não está preparada para acompanhar os avanços impostos pelos grandes centros urbanos.

O caso Morel (1973), de Rubem Fonseca, é definido por Machado como um romance psicológico, “sendo impossível identificá-lo ou associá-lo a qualquer forma de romance policial, ou de mistério convencional” (MACHADO, 1996, p. 131). O enredo da narrativa desenvolve-se a partir do personagem Morel/ Moraes sob acusação do assassinato de Joana/Heloísa. Durante a prisão, Morel escreve um livro com as suas impressões sobre o crime e o entrega a seu advogado e escritor Vilela, que tenta organizar os fatos narrados. O romance é construído sem uma sequência linear, com observações de Vilela que tenta organizar o caos do relato de Morel. A obra de Rubem Fonseca, além de representar a depressão e a falta de perspectiva através da ficção, desempenha a função de crítica da realidade marcada pelo caos da violência urbana.

A violência da Ditadura Militar também é denunciada em *Confissões de Ralfo* (1976), de Sérgio Sant’Ana. Por meio de uma narrativa que se estrutura através do fantástico e do absurdo, o autor narra as aventuras do personagem Ralfo, abordando temas relacionados à violência dos grandes centros urbanos, às diferenças sociais e à divisão de classes. A estrutura do romance também é inovadora, pois através da fragmentação rompe com os padrões tradicionais do romance.

Zero (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, destaca-se pela sua multiplicidade temática e “absorve criticamente a massa de valores culturais, sociais, econômicos, políticos, existenciais que encurralam, destroem o homem das classes marginalizadas” (MACHADO, 198, p. 147). José, protagonista do romance, inicia a obra com a profissão de matador de ratos de um cinema, para depois se tornar um criminoso, integrante do grupo liderado por Gê. José casa com Rosa após se conhecerem através de um anúncio de jornal. O relacionamento do casal é marcado pela violência, assim como a realidade em que eles estão inseridos com episódios de assaltos a bancos, tentativas de ataques terroristas, repressão e censura da polícia e sessões de torturas às quais os suspeitos que estão presos são submetidos. Segundo Machado, a obra de Brandão constitui-se em um romance polivalente, devido à mul-

tipicidade de temas que aborda, e inovador em razão da forma como é construído: em meio à narrativa sobre José, vários componentes como gráficos, imagens, formas geométricas, jaculatórias, trechos de músicas, avisos e manchetes de jornal contribuem para a representação da realidade brasileira que naquele momento era marcada pelo caos.

Tânia Pellegrini, no livro *Gavetas vazias* (1996), elenca três obras que se destacaram na ficção da década de 1970. Além de *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, estão os romances *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, e *Incidente em Antares* (1971), de Erico Veríssimo. Sobre a estrutura da narrativa de *Zero* (1975), Pellegrini afirma que

Essa insólita maneira de escrever um romance, como que monta (ou desmonta?) um quebra-cabeça, produziu um resultado surpreendente em que as partes se juntam, em primeira abordagem, num todo (in)coerente, (des)harmoniosos, (in)verossímil, sem entretanto esconder sua característica fundamental: a fragmentação, o estilhaçamento, a pulverização da narrativa. (PELLEGRINI, 1996, p. 129).

Publicado em 1974, na Itália, *Zero* só foi publicado no Brasil em 1975 e um ano depois foi censurado pelo Ministério da Justiça com a justificativa de que a obra atentava contra a moral e os bons costumes. Após o fim da censura, foram lançadas mais dez edições do livro, justificando o seu sucesso.

Denominado como “livro-testemunho-depoimento-memória” (PELLEGRINI, 1996, p. 35), o romance de Fernando Gabeira foi publicado após o autor voltar do exílio, momento em que se iniciava o processo de abertura política. *O que é isso companheiro?* Constitui-se em um relato do narrador sobre o período da Ditadura Militar. Na obra, são narradas as experiências trazidas pela repressão e pela censura, o contexto violento e as tensões entre esquerda e direita. Além de um depoimento em que se misturam ficção e realidade, a obra de Gabeira opera ainda por meio da denúncia das práticas de torturas adotadas pelo regime ditatorial.

Em *Incidente em Antares*, de 1971, Erico Veríssimo escreve uma narrativa com elementos fantásticos para representar o contexto social e político do Brasil pós-golpe. O enredo da história se desenvolve na cidade fictícia de Antares, na fronteira entre Brasil e Argentina. Ocorre um incidente na cidade, uma greve que atinge até os coveiros, que acabam deixando de enterrar sete mortos. Esses mortos, indignados com a greve que impede o seu en-

terro, levantam-se de seus caixões e vão para a cidade denunciando toda atividade imoral, abusos de poder e a corrupção que acontecem na cidade. A obra se constrói a partir da ficção e do absurdo para representar a história e os reflexos sociais gerados por um governo de regime autoritário.

Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor* (1996), faz uma seleção de obras significativas que representam os anos da Ditadura Militar brasileira: *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, *Reflexos do baile* (1976), de Antônio Calado, *Incidente em Antares* (1971), de Erico Veríssimo, *Os tambores silenciosos* (1977), de José Guimarães, *Sombras de reis barbudos* (1972), de José J. Veiga, *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, e *A voz submersa* (1984), de Salim Miguel.

Em sua seleção, Regina Dalcastagnè não escolhe as obras que utilizaram o contexto histórico ditatorial como pano de fundo, mas sim aquelas que utilizam o tema central da violência, a censura, a repressão e a tortura que marcaram dolorosamente a história do Brasil num período específico. Algumas das obras selecionadas pela autora já foram citadas anteriormente por Machado e por Pellegrini; no entanto, Dalcastagnè organiza o seu *corpus* de forma singular, classificando os romances eleitos de acordo com os temas que abordam e as características estilísticas. No primeiro capítulo, são analisados os romances *A festa*, *Zero* e *Reflexos do baile*. Esse capítulo, intitulado “Os salões”, apresenta obras fragmentadas que apresentam características estilísticas do jornalismo. No segundo capítulo, “As praças”, são analisadas obras mais paródicas como *Os tambores silenciosos*, *Sombras de reis barbudos* e *Incidente em Antares*. As últimas obras são analisadas no capítulo “As casas” e possuem como principal característica a narração feita por protagonistas mulheres. As obras desse capítulo são: *Tropical sol da liberdade*, *A voz submersa* e *As meninas*.

Sandra Reimão, no livro *Repressão e resistência* (2011), aborda a questão da censura a livros durante o regime militar. Entre os textos apresentados por Reimão, estão *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Dez histórias imorais* (1967), de Agnaldo Silva, *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, além dos contos eróticos *Mister Curitiba* (1976), de Dalton Trevisan, e *O cobrador* (1978), de Rubem Fonseca.

Sobre os livros *Feliz ano novo* e *Zero*, Reimão destaca o fato de ambos serem censuradas no mesmo ano, fato motivado por denúncias, uma vez que eles já se encontravam em circulação. Em *Feliz ano novo*, Reimão aponta para o fato de o autor apresentar nos contos

que formam a obra “o tema da violência e da barbárie na cidade do Rio de Janeiro” (2011, p. 64). Nesses contos, está presente uma nova realidade brasileira através de personagens sem perspectiva, inseridos em contextos de marginalidade. Os personagens estão inseridos em um contexto violento e estão insatisfeitos com sua situação social. A violência está presente através da criminalidade em vários contos do livro, mas na obra também há textos que se estruturam na direção de questionamento e desconstrução da imagem das elites. Em *Zero*, o tema central apontado por Reimão também é a violência. A obra é composta por pequenos fragmentos que remetem ao próprio contexto da censura imposta pela Ditadura Militar que retirava dos jornais os fragmentos dos textos que não poderiam ser publicados. *Feliz ano novo* e *Zero* são obras significativas de década de 1970, porque, segundo Reimão, as suas formas de composição apontam para a diversidade da literatura produzida durante o seu período de publicação. A autora também expõe o caso da obra *Dez histórias imorais*, que teve duas publicações, uma em 1967 e outra em 1969, mas só foi censurada nove anos depois, em 1976, pelo motivo de apresentar temas que atentavam contra a moral e os bons costumes.

Sobre o romance *Em câmara lenta*, Sandra Reimão destaca o fato de ser o único livro que causou a prisão de seu autor. A notícia da prisão de Renato Tapajós causou espanto, pois o Brasil já estava no processo de abertura política. Em reação a sua prisão, foram realizadas várias manifestações da imprensa, artistas e intelectuais, e quase após um mês de prisão, em 23 de agosto de 1977, Tapajós foi finalmente libertado. Esse fato demonstra o abuso de poder do governo da época, pois o livro só foi censurado após a prisão do autor.

Mais do que representações de um período histórico, essas obras são significativas por estarem engajadas, configurando-se na forma de resistência contra a censura instaurada após o AI-5. Para Regina Dalcastagnè,

Essas obras são engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social: porque são contestações e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país a partir de 1964; por que se propõem mesmo a ser documento de horror. Um documento que se estabelece não como análise dos jogos de poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de duas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras. (DASCASTAGNÈ, 1996, p. 24-25).

As obras citadas destacam-se na produção literária produzida durante o período ditatorial porque surgiram como forma de dar voz a uma população calada pela violência da censura e reprimida no seu direito de expressão e opinião. Tais livros caracterizam-se pelo

engajamento em atuar como instrumento de denúncia, de contar aquilo que se queria esconder. Assim, essas produções vão muito além da ficção para cumprirem o seu papel social de revelar o outro lado da história, contado pelos vencidos, torturados, censurados e presos.

Para dar conta do contexto social da época, a produção literária que surgiu após o golpe precisou se reinventar, adotando novas características estilísticas. A fragmentação passou a ser um dos principais recursos adotados nas obras, presente através de uma narrativa não linear, com cortes e uso de *flashbacks*, misturando elementos gráficos e jornalísticos nas obras. Essa fragmentação, além de representar a própria realidade caótica ditada, sobretudo, pela violência, é característica de narrativas marcadas pelo trauma. No caso da Ditadura Militar brasileira, esse pode ser considerado um período marcado pelo trauma devido ao alto grau de violência presente nesse período e porque a população não conseguiu elaborar essa experiência, o que se verifica no silêncio das vítimas e na dificuldade de rememoração desse passado.

Através da análise de alguns livros que constituem a fortuna crítica da produção ficcional pós-64, verifica-se que os romances *Zero* e *Em câmara lenta* são citados e comentados diversas vezes por diferentes autores. *Zero*, elencada como objeto de análise por todos os críticos citados, é um livro que, através da forma e de seu conteúdo, fez sua crítica ao regime ditatorial abordando assuntos da violência, as formas de resistência, os abusos dos militares, as prisões e as sessões de tortura, enfim, o contexto social da época. Ao abordarem a questão da sua censura após a publicação da obra, Machado e Reimão destacam o poder de crítica social e os mecanismos utilizados pelo governo como forma de silenciamento. Por sua vez, *Em câmara lenta*, abordada por Janete Gaspar Machado e por Sandra Reimão, constitui-se no caso único de obra literária que levou à prisão de seu autor. Outro ponto marcante na constituição desse romance é o fato de ele ter sido escrito enquanto Tapajós estava preso, através do relato do narrador sobre a sua participação no movimento de guerrilha e o fracasso da resistência, o que motivou a morte de seus amigos e de sua companheira. Embora tenham estruturas distintas, essas obras sofreram a ação da censura durante a Ditadura Militar, mas não deixaram de fazer a sua crítica e de trazer o seu testemunho da época, seja na forma de prisioneiro, tal qual ocorreu com Renato Tapajós, ou como jornalista, como no caso de Ignácio de Loyola Brandão, que viu no romance uma possibilidade de contar ao povo aquilo que a censura não permitiu.

2 TRAUMA, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO

2.1 TRAUMA E LITERATURA

O século XX, de acordo com Adorno, foi um período marcado pelo impacto da violência. Entre os acontecimentos que marcaram a história mundial, a Primeira e a Segunda Guerra recebem um lugar de destaque, devido ao número de vítimas desses eventos, e em especial a Segunda Guerra Mundial, pelas atrocidades cometidas nos campos de concentração. No Brasil, o período que se estende de 1964 a 1985 é um dos períodos mais recentes da história nacional em termos de violência, em que o autoritarismo causou um grande impacto na sociedade em razão das vítimas das torturas e assassinatos, consequência da Ditadura Militar. Partindo do estudo dos testemunhos dos sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, Néstor Braunstein utilizou os estudos de Sigmund Freud para explicar o trauma dos sobreviventes causado pela violência desse episódio. Assim, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, podem ser consideradas eventos traumáticos, devido à dificuldade de elaboração de um testemunho desse período, bem como a Ditadura Militar brasileira, pela dificuldade de abordar tal assunto e elaborar o testemunho sobre as vítimas desse período.

Sobre a história da teoria do trauma, destaca-se o ensaio de Sigmund Freud intitulado “Além do princípio do prazer”, escrito entre 1918 e 1920. Esse texto foi elaborado visando abordar o comportamento dos sobreviventes dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Freud já desenvolvia estudos sobre os sintomas neuróticos de seus pacientes, estudos esses que deram origem à psicanálise. Nesse ensaio, um dos mais famosos de Freud, o médico psicanalista desenvolve a sua teoria, partindo das relações entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, desenvolvendo os temas como o impulso de morte.

Freud inicia seu ensaio situando o estudo da psicanálise em processos psíquicos regulados pelo princípio de prazer. Nessa concepção, os processos psíquicos ocorreriam através das relações do estímulo de prazer e da tensão de estímulos de desprazer. Sobre o princípio de prazer, o aparelho psíquico trabalha para manter os seus níveis o mais baixo possível através do princípio de constância. No processo de inibição, o princípio de prazer é então substituído pelo princípio de realidade, que, segundo Freud, “exige e impõe o adiamento da satisfação, a renúncia a muitas possibilidades para tanto e a tolerância temporária do

desprazer no longo desvio que leva ao prazer” (2018, p. 48). Exemplo da ação do princípio de realidade é a inibição dos impulsos sexuais.

Ao passar para o estudo da neurose traumática, Freud cita o exemplo da Primeira Guerra Mundial que causou um “grande número desses adoecimentos” (2018, p. 51). Para Freud, a neurose traumática é o resultado da ação dos abalos mecânicos sobre o sistema nervoso, como, por exemplo, as colisões de trens e acidentes que envolvem risco de morte. Muitos dos sintomas presentes na neurose traumática são semelhantes aos quadros de histeria, mas a neurose traumática apresenta sintomas de sofrimento subjetivo e quadros de melancolia.

Ao abordar a questão das neuroses de guerra e das neuroses traumáticas, Freud cita a surpresa como sendo o fator determinante na causa da neurose traumática, e o fato “de que, na maioria das vezes, um ferimento, ou ferida sofridos ao mesmo tempo, impediriam o surgimento da neurose” (2018, p. 52). Para definir a surpresa, ou o susto (*Schreck*), o autor propõe algumas diferenciações importantes. Segundo Freud, o susto ocorre quando o indivíduo é exposto a uma situação de perigo sem estar preparado para ela. Diferentemente dessa situação, nos quadros de angústia, o indivíduo cria uma expectativa para a situação de perigo e, nos casos de medo, se tem o conhecimento de um objeto determinado que causa o medo. Assim, um elemento determinante para o surgimento da neurose traumática é o fator de surpresa.

Outro ponto importante para a compreensão da neurose traumática considerado por Freud foi o estudo do sono. Para ele, “o fato da vivência traumática se impor repetidamente ao paciente até mesmo durante o sono seja precisamente uma prova da força da impressão deixada por essa vivência” (FREUD, 2018, p. 53). Assim, é comum a repetição das cenas que desencadearam a neurose traumática através dos sonhos.

Para Freud, a neurose traumática encontra suas origens no aparelho psíquico, que se manifesta nas crianças através das brincadeiras infantis. A neurose traumática só pode ser compreendida através da consideração do ganho do prazer. Ao observar uma criança de aproximadamente um ano e meio, Freud observou a realização de uma brincadeira, aparentemente simples, baseada em movimentos de repetição. A brincadeira da criança consistia em jogar os brinquedos para longe, expressando um som de satisfação que, segundo a mãe, significava “foi embora”. A mesma brincadeira era feita com todos os brinquedos da criança, inclusive com um carretel de madeira, o qual a criança puxava pelo fio demonstrando alegria no retorno do brinquedo. Essa brincadeira de desaparecimento e retorno foi associa-

da aos momentos de partida da mãe. Ao realizar a brincadeira, a criança transferia a falta da mãe para os brinquedos, associando a volta e o aparecimento destes ao princípio do prazer. De acordo com Freud, essa inocente brincadeira associa-se com a passagem do passivo para o ativo: “[e]la estava passiva, foi afetada pela vivência e agora se coloca num papel ativo ao repeti-la como brincadeira, embora essa vivência tenha sido desprazerosa” (FREUD, 2018, p. 59). Outra teoria possível seria que o arremesso que se configurava como uma forma de vingança, para satisfazer um impulso. Através da observação da brincadeira infantil, Freud constatou que “[a]o passar da atividade de vivenciar para a atividade de brincar, a criança inflige a um companheiro de brincadeira as coisas desagradáveis que a ela própria aconteceram, vingando-se assim na pessoa desse substituto” (FREUD, 2018, p. 60).

Para Freud, para compreendermos a neurose traumática, é necessário ter clareza sobre as sensações de prazer e de desprazer. Cada indivíduo passa por experiências que causam prazer e desprazer. Essas sensações são resultado de estímulos internos e externos. Entretanto, as sensações de desprazer são concebidas pelo mecanismo de defesa como algo externo, que deve ser barrado a fim de evitar o desprazer. A proteção contra os estímulos é, para Freud, uma tarefa muito importante no processo de recepção. Esse processo impede que os estímulos externos exerçam uma influência destruidora e, por esse motivo, as amostras do mundo exterior devem ser provadas em pequenas quantidades. A recepção dos estímulos internos e externos ocorre através dos processos psíquicos inconscientes e não podem ser representados nos moldes de tempo e espaço por terem um caráter atemporal. De acordo com Freud, “[a]quelas excitações de fora que são fortes o bastante para romper com a proteção contra estímulos são chamadas por nós de *traumáticas*” (2018, p. 85). Assim, o trauma seria o resultado de uma falha no sistema de defesa sobre os estímulos externos. Com essas explicações, a origem do trauma é entendida como uma ruptura no sistema de defesa do organismo. Essa ruptura ocorre pelo fato de alguns sistemas estarem preparados para a recepção dos estímulos externos e outros não. Porém, segundo a afirmação de Freud, “a partir de uma certa intensidade do trauma, essa diferença não terá mais importância” (2018, p. 89).

Néstor Braunstein (2006), a propósito, conceitua o traumatizado como sendo um sobrevivente. Após o trauma, ocorre uma troca de identidade do sujeito, o nome continua o mesmo, mas o indivíduo já não é mais aquele que era antes. O traumatizado é definido como um morto sem sepultura, que deveria ter morrido, mas que não o fez, surgindo outro em seu lugar. A vida foi cortada em duas partes: uma antes e outra depois, pois as marcas dei-

xadas pelo trauma jamais serão apagadas. Ao citar os estudos realizados por Freud após a Primeira Guerra Mundial, Braunstein retoma a ideia do fusível elétrico para explicar o trauma. Na experiência traumática, “esse dispositivo ‘estoura’ e deixa tudo na escuridão para proteger a casa do incêndio” (2006). Assim, a experiência traumática é compreendida sendo capaz de romper com os mecanismos de proteção deixando marcas dos estímulos externos nos indivíduos.

Exemplos de indivíduos marcados pelo trauma, citados por Braunstein, são os indivíduos que retornam da guerra ou do exílio e que já não se reconhecem mais, pois “[o] trauma dilui os contornos do ser social” (BRAUNSTEIN, 2006, s. p.). Ainda como exemplos de experiências traumáticas, o autor cita os episódios de Auschwitz, Buchenwald, Hiroshima e o atentado às torres gêmeas. Ao elencar esses casos, Braunstein define tais episódios sendo o “encontro traumático e inconcebível no gozo perverso do Outro” (Idem. *Ibidem*). Com isso, todo trauma está relacionado com a ação de um Outro sobre uma vítima, seja através dos campos de concentração ou da ação castradora na infância. A intrusão do Outro impede que o sistema se prepare para o susto e espere pelo estímulo externo, definindo, assim, a experiência traumática.

Essa ação do Outro no trauma está relacionada ao encontro do sujeito com o “real”¹. Esse “real” corresponde à própria ação do Outro. No entanto, no trauma, esse “real” não se integra no sistema de representação, manifestando-se, muitas vezes, através do inconsciente nos sonhos. Essa teoria, já desenvolvida por Freud, implica um impacto que, além de deixar marcas no corpo, afeta também a alma.

Assim, o trauma se manifesta através da presença do gozo; o Outro reside no “real” e não pode ser passado para o plano do simbólico. Esta é a principal dificuldade de representação do trauma, ele “é um presente que não quer entrar no passado” (BRAUNSTEIN, 2006, s. p.). Esse não querer entrar no passado verifica-se através da repetição da cena traumática. Como o trauma não pode ser simbolizado, ele supõe uma falha do princípio do prazer. Diferente da noção freudiana do trauma sendo algo impensável e incoerente, Braunstein cita a abordagem de Lacan na qual “[o] traumático, não reside na positividade da cadeia significante, mas na ausência nela de um elemento, o significante do desejo do Outro que não é formulado” (2006). Essa ausência, a falta de sentido, é o que configura o trauma como tal.

¹ A palavra “real” é utilizada, nesse contexto, no sentido lacaniano do termo, isto é, enquanto uma experiência de dor extrema que resiste à representação. Mais informações sobre esse conceito são oferecidas no subcapítulo 2.3 desta dissertação, “Representação e seus limites éticos”.

Além da repetição do trauma, seja através dos sonhos ou não, outras características acompanham a experiência traumática. A repetição da cena traumática é a própria referência ao luto, pois aquele que surge após o trauma já não é o mesmo, mas alguém caracterizado por Braunstein como um “morto sem sepultura”. A angústia também é algo que acompanha o traumatizado. Devido ao impacto da experiência, espera-se do indivíduo um estado de prevenção, a fim de evitar que a experiência se repita.

Diferentemente da criança que transfere a frustração da ausência da mãe para a brincadeira, o trauma não pode ser representado. O trauma nunca é superado, ele “deixa cicatrizes inapagáveis. O sobrevivente é também uma testemunha que mostra sua ferida” (BRANSTEIN, 2006, s. p.). Nesse sentido, ao abordar a síndrome do sobrevivente formulada por W. G. Niederland, Márcio Seligmann-Silva elenca os sintomas dos indivíduos marcados por experiências traumáticas:

[o] sobrevivente é caracterizado por uma situação crônica de angústia e depressão, marcada por distúrbios de sono, pesadelos recorrentes, apatia, problemas somáticos, anestesia afetiva, “automatização do ego”, incapacidade de verbalizar a experiência traumática, culpa por ter sobrevivido e um trabalho do trauma que não é concluído. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 68).

Esses sintomas acompanham o indivíduo traumatizado durante toda a sua vida. O traumatizado sente-se culpado por não ter morrido e não se reconhece mais sendo ele próprio. Exemplos disso são os casos de testemunhos dos campos de concentração nos quais as vítimas se referem a si próprias usando a terceira pessoa, empregando o pronome “ele” e não “eu”. A melancolia, um dos sintomas do trauma, é resultado da incapacidade de enlutar, pois aquele que morreu no trauma ainda continua vivo. O trauma também abala a capacidade de distinção entre a fantasia e a realidade, levando a vítima a viver uma dupla personalidade. Em alguns casos, alguns dos sintomas do trauma permanecem adormecidos por um tempo, caracterizando, assim, o período de latência. Conforme complementa Seligmann-Silva, “[s]ó depois desse período a neurose traumática brota” (2005, p. 69). Além disso, por ter um caráter atemporal e pela falta da incapacidade de elaboração da experiência traumática pelas vítimas, o trauma deixa marcas não apenas nas vítimas, mas nas gerações futuras. Isso se verifica na dificuldade de falar sobre episódios traumáticos da história, mesmo na atualidade, o que se verifica quando se aborda o tema das vítimas da *Shoah* e das ditaduras latino-americanas.

Ao conceber a realidade como catástrofe, Márcio Seligmann-Silva define o impacto traumático da *Shoah* como um evento-limite responsável pelas novas reflexões sobre a representação do real. De acordo com o crítico,

A Shoah é o superlativo por excelência da história. Enquanto morte de milhões de pessoas realizada sob uma organização industrial a Shoah abala a visão relativista da história tanto por causa da sua unicidade como também devido à impossibilidade de se reduzir esse evento ao meramente discursivo. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 77).

Após a *Shoah* e com a volta dos sobreviventes silenciosos do campo de concentração, as formas de representação passam a ser reelaboradas, uma vez que, devido ao trauma, o evento é incapaz de ser representado em sua totalidade. Por isso mesmo, ele é um evento-limite, ele marca as novas formas de abordagem dos testemunhos dos sobreviventes, contribui para a reelaboração de uma história partindo do ponto de vista dos sobreviventes, uma vez que os nazistas tentaram apagar e camuflar os assassinatos e as atrocidades cometidas nos campos de concentração. Quando se trata do relato sobre a *Shoah*, um relato completo e linear é impróprio. A narrativa desse evento reside no próprio excesso. Nesse sentido, Seligmann-Silva questiona: “Como representar algo que vai além da nossa capacidade de imaginar e representar?” (2000, p. 79). Nesse contexto, a narrativa do testemunho assume a principal forma de representação desse evento.

Sobre o testemunho, Néstor Braunstein (2006) afirma que foi por meio do relato dos sobreviventes que se pôde conhecer a experiência do encontro com aquilo que é irrepresentável. Nem todos os sobreviventes conseguiram elaborar seus testemunhos através das narrativas, eles apenas permaneceram silenciosos. Todavia, outros sentiram a necessidade de dar seu testemunho. Exemplo disso é o caso do Primo Levi, sobrevivente de um campo de concentração na Europa. Segundo o próprio Levi, o ato de narrar e testemunhar se apresentava como uma necessidade. Partindo desse princípio, o testemunho é entendido “como uma atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* [campo de concentração] ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 74).

Ao voltar do campo de concentração, Levi pôde realizar o testemunho do trauma que vivenciou no campo de concentração. Levi, ocupando a posição de químico no campo de concentração, não vivenciou a violência da mesma forma que os outros prisioneiros. Aque-

les que realmente experimentaram todas as experiências tiveram sua capacidade de representação comprometida. Contudo, a própria obra de Levi, *É isto um homem* (1947), apresenta, na narrativa, traços e características das experiências traumáticas. No texto, Levi cita a impossibilidade de se pensar no passado ou no futuro, pois, no campo, só se vivia o aqui e o agora. Este presente do campo acompanhará as vítimas mesmo após a libertação do campo, manifestando-se muitas vezes através da angústia e até mesmo de delírios. O próprio Levi afirma ter sempre o mesmo sonho: após estar jantando com seus familiares, retorna para dentro dos muros do campo de concentração.

O fato de o testemunho apresentar o passado como presente está associado ao caráter atemporal do trauma e, até mesmo, à dificuldade de a testemunha estabelecer uma relação com a realidade. Sendo o testemunho um instrumento essencial para a compreensão dos eventos traumáticos, Dori Laub (1992) destaca a questão do registro dessas experiências por meio da importância da figura do ouvinte.

Segundo Laub, ao ouvinte dos testemunhos de eventos traumáticos, cabe uma tarefa única de registrar algo que ainda não existe em nenhum tipo de documento oficial da história. Como esse registro ainda não existe, cabe ao ouvinte dos testemunhos dos eventos traumáticos o papel de testemunhar esse trauma, os acontecimentos que podem ter ocorrido e que não estão necessariamente presentes no discurso da história. Assim, aquele que ouve o testemunho assume, além do papel de ouvinte, um papel ativo na elaboração da recepção do evento relatado. De acordo com Laub (1992), o ouvinte assume também o papel de participação e de coautor do testemunho, pois, através da escuta, ele também experimenta a experiência traumática. Assim, o papel do ouvinte é de grande importância, pois, nesse processo, ele torna-se responsável por desencadear o relato da vítima.

Seligmann-Silva (2008), ao problematizar a narrativa do trauma, aponta que a principal causa da impossibilidade do testemunho da *Shoah* foi o grau de violência infligido sobre os prisioneiros. Esse grau de violência impediu que o testemunho fosse elaborado e, dessa forma, também impediu o surgimento da figura da própria testemunha logo após o retorno dos campos de concentração. Assim, ao fazer referência aos estudos de Laub, Seligmann-Silva destaca que “a principal tarefa que coube aos sobreviventes foi a de construir *a posteriori* este testemunho” (2008, p. 76).

Ao ouvinte desse testemunho cabe, então, uma tarefa de grande importância, pois, como já mencionado anteriormente, o discurso da experiência traumática assume características próprias como predominância do passado do discurso do presente, lapsos e ausências.

Com isso, além de se colocar à disposição da testemunha, “[o] ouvinte tem que sentir as vitórias, derrotas e silêncios da vítima, conhecê-los de dentro, para que eles possam assumir a forma de testemunho”² (LAUB, 1992, p. 58). Essa função demanda paciência do ouvinte, além de respeito. “O ouvinte de trauma precisa saber tudo isso, de modo a ser um guia e um explorador, um companheiro em uma jornada. em uma terra inexplorada, uma jornada que o sobrevivente não pode atravessar ou retornar sozinho”³ (LAUB, 1992, p. 59). Assim, além de testemunhar o relato dos sobreviventes, cabe ao ouvinte reelaborar a narrativa dos episódios traumáticos a fim de revelar uma outra face da história. Ao ouvinte não cabe questionar os fatos buscando a sua validação com a história oficial, mas sim de reconstruir uma narrativa capaz de dar conta da experiência dos sobreviventes que tiveram suas vidas destroçadas.

O papel do testemunho também é um trabalho de memória. Esse trabalho se dá através da coleta dos relatos das memórias individuais a fim de criar uma memória coletiva sobre os episódios traumáticos, como é o caso da *Shoah* e da Ditadura Militar brasileira. “Nestas situações de genocídios, ou nas perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75). Esse compromisso, citado por Seligmann-Silva, reside no fato de se deixar uma prova dos abusos que ocorreram nesses períodos, assumindo uma forma de resistência do registro histórico oficial, que, por muitas vezes, tenta manipular esses fatos em favor daqueles que estão no poder.

Ao elaborar a narrativa dos períodos traumáticos da história, é preciso ter clara a ideia de que, ao elaborarem seus testemunhos, as vítimas podem mesclar ficção com fatos da realidade, consequência da dificuldade da elaboração de uma narrativa total dos acontecimentos. No trauma, o discurso reside no passado, sendo o presente e o futuro muitas vezes anulados. Cabe ressaltar que, no caso da *Shoah*, também existiram sobreviventes que permaneceram silenciosos sobre o evento, no entanto outros sintomas do trauma acabavam se manifestando: a culpa por ter sobrevivido, pesadelos, comportamento depressivo e dificuldade de prosseguir a vida, o que motivou, em alguns casos extremos, o suicídio dessas pessoas.

² “The listener has to feel the victim’s victories, defeats and silences, know them from the within, so that they can assume the form of testimony” (LAUB, 1992, p. 58). As traduções são de minha autoria.

³ “The listener to trauma needs to know all this, so as to be a guide and explorer, a companion in a journey onto an uncharted land, a journey the survivor cannot traverse from alone” (LAUB, 1992, p. 59).

Os estudos realizados sobre as experiências traumáticas após o fim da Primeira Guerra Mundial e, principalmente, após a *Shoah*, deram embasamento para a compreensão de novas catástrofes ocorridas no século XX. No caso do Brasil, as considerações sobre a narrativa do trauma e os estudos sobre a construção do testemunho em situações de catástrofe serviram de base para os estudos acerca dos relatos dos sobreviventes da Ditadura Militar brasileira, contribuindo também para a compreensão da literatura que se desenvolveu nesse período. Da mesma forma que o discurso traumático é marcado pela fragmentação, lapsos, ausências e permanência no passado, as obras produzidas no período ditatorial, em especial *Zero* e *Em câmara lenta*, caracterizam-se por apresentarem narrativas marcadas pelo impacto da violência, da repressão e da tortura e uma estrutura marcada por uma narrativa fragmentada com a visão de tempo presente anulada. Nesse sentido, as obras citadas se constituem sendo uma narrativa do trauma e de testemunho, contribuindo, inclusive, para a construção da memória das vítimas do período ditatorial no país.

2.2 A MEMÓRIA EM TEMPOS AUTORITÁRIOS

Maurice Halbwachs, em *Memória coletiva* (2003), afirma que existem lembranças individuais e de outros que nos permitem uma recordação com maior exatidão. Segundo o autor, há uma memória individual e uma memória coletiva, mas a memória individual não é suficiente para recordar e reconhecer as lembranças. A memória coletiva é a condição para recordar as lembranças relacionadas a um grupo, já que ela constitui a base da lembrança individual. Nesse sentido, os testemunhos individuais não seriam suficientes para constituir a memória, havendo a necessidade de uma rememoração conjunta. Deveria, assim, haver pontos de contato entre as memórias que seriam reconstruídas sobre uma base comum relacionando as lembranças a um grupo. Outro fator determinante na constituição da memória é o reconhecimento que ocorre através das imagens que funcionam como pontos de referência para a rememoração. Através das imagens, o indivíduo pode recriar lembranças com as quais manteve contato ao longo do tempo. Com isso, as imagens acionariam as lembranças trazendo-as ao presente.

Para exemplificar a necessidade do coletivo como condição das recordações das lembranças, o autor cita a presença das leis no pensamento coletivo. De acordo com Halbwachs, “as leis naturais não estão nas coisas, mas no pensamento coletivo, enquanto este examina e à sua maneira explica suas relações” (2003, p. 61). Assim, as leis que a sociedade nos impõe são formuladas no pensamento coletivo e são condição para a explicação das

lembranças. Essas leis organizam as lembranças de forma lógica e ajudam a organizar as relações que dão significado para as recordações. Conforme Halbwachs,

São essas leis que explicam que as nossas lembranças desenrolam em nosso pensamento a mesma sequência de associações, pois no momento em que estamos em contato com o mundo material encontramos no referencial do pensamento coletivo os meios de evocar as sequências de encadeamento [...]. (2003, p. 61).

Nesse contexto, a memória individual traz para o indivíduo a consciência de pertencer a um grupo que está determinado por leis. É importante destacar que as lembranças se encontram em meios sociais definidos e que a memória individual é um ponto de vista da memória coletiva, estando esse ponto de vista sujeito à mudança, dependendo do lugar que se ocupa nas relações com outros ambientes.

Ao abordar a questão da memória, Paul Ricoeur apresenta as reflexões de Maurice Halbwachs sobre memória individual e memória coletiva, argumentando que a posição adotada pelo autor é extrema e radical. Para Ricoeur, tal qual Halbwachs, a memória individual só assume significado no contexto do grupo e que é “na base do ensino recebido dos outros, que a memória individual toma posse de si mesma” (RICOEUR, 2007, p. 130). Outro ponto determinante na constituição da memória coletiva são os testemunhos que permitem a rememoração e o reconhecimento no contexto do grupo. Nessa concepção, os testemunhos são concebidos não apenas como simples informações relatadas, mas em relatos que servem de informação sobre o passado. Segundo Ricoeur, “do papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança passa-se assim gradativamente aos papéis das lembranças que temos enquanto membros de um grupo; elas exigem de nós um deslocamento de ponto de vista de qual somos eminentemente capazes” (2007, p. 131). No contexto do grupo, os testemunhos assumem um papel de grande importância porque, através deles, temos acesso a episódios que aconteceram com outros e não apenas lembranças individuais.

O que há de radical na concepção da memória individual, segundo Ricoeur, é o fato de Halbwachs considerar a memória apenas no contexto social e que a tese defendida pelo autor se mostra contraditória, pois, mesmo criticando e contestando o vínculo social, situa o conceito de memória coletiva baseando-se nesse vínculo. Para Ricoeur, existe um plano intermediário entre a memória individual e a memória coletiva que se estabelece através das relações com os próximos. Os próximos são os indivíduos com os quais as relações são mantidas numa variação de distanciamento e variação da dinâmica entre ativo e passivo em

relação à rememoração das lembranças. Para o autor, “não é apenas uma hipótese da polaridade entre memória individual e coletiva que se deve entrar no campo da história, mas com a de uma tríplice atribuição de memória: a si, aos próximos e aos outros” (RICOEUR, 2007, p. 142).

Na definição de memória coletiva e de memória histórica, Halbwachs cita as diversas definições para cada tipo de memória e que a memória depende de um ser individual para existir. No entanto, o autor concluiu que as lembranças só adquirem significado no meio social e que “a história de nossa vida faz parte de uma história geral” (HALBWACHS, 2003, p. 73).

Halbwachs distingue duas memórias, a memória individual/pessoal e a memória coletiva/social, ou a memória autobiográfica e memória histórica. O que é relevante nessas definições é que a memória individual sempre recebe ajuda da memória coletiva, já que esta é bem mais ampla. Para recordar as lembranças, mesmo individuais, é necessário recorrer, além das próprias lembranças, às lembranças do grupo no qual está inserido. Exemplos disso são as recordações que trazemos antes mesmo de termos nascido, as quais são acionadas através de episódios específicos da vida de cada um.

Também os fatos históricos são determinantes para a compreensão do passado, pois modificam a existência do grupo e se transformam em imagens que também sobrevivem na consciência individual. Todavia, essas imagens precisam ser postas no ponto de vista do grupo para que possam se configurar como memória histórica. Nesse sentido, Maurice Halbwachs explica que,

tirando-se gravuras e livros, o passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos nas expressões de imagens, no aspecto dos lugares até nos modos de pensar e de sentir inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e em tais ambientes. Em geral nem prestamos atenção nisso..., mas basta que a atenção se volte desse lado para notarmos que os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que afloram em mais de um lugar. (2003, p. 87).

Outro fator importante entre a memória individual e a memória coletiva é que a memória individual não ocorre em um contexto isolado, mas precisa de referências que estão no campo da memória coletiva. Essas referências podem ser encontradas nos costumes, os modos de pensar, de agir e de sentir, que muitas vezes passam despercebidos e que são frutos de uma memória social de determinado grupo.

Para definir memória histórica, Halbwachs cita o exemplo da história nacional que se forma do conjunto de fatos que interessam aos cidadãos que constituem um grupo maior, ou seja, a nação. A memória histórica é também composta por narrativas, testemunhos e confidências dos outros e nos permite reconstruir imagens do passado. Os fatos só assumem a condição de história quando eles deixam de pertencer à tradição de um grupo e deixam de existir como memória social. Assim, toda a história de nossa vida faz parte de uma história geral. Esses fatos seriam considerados importantes e singulares, pois modificariam a existência de um grupo. Uma forma de preservar lembranças e fatos seria através da narrativa, “pois os escritos permanecem, enquanto as palavras e o pensamento morrem” (HALBWACHS, 2003, p. 101).

Maurice Halbwachs distingue a memória coletiva da memória histórica citando dois aspectos. Segundo o autor, na memória coletiva, as linhas de separação não são traçadas de forma clara e ela pertence a determinado grupo em um tempo e espaço limitado. Ao contrário, a memória histórica abrange um longo período de tempo em uma linha de acontecimentos descontínuos. Outra diferença é que a memória coletiva é vista de dentro do grupo, não ultrapassando a média da duração da vida humana, enquanto a memória histórica é vista de fora e abrange um período de duração mais longo.

Na duração da memória coletiva e da memória histórica, cabe destacar a noção de tempo. Para Halbwachs, todo ser humano se interessa pelo tempo, e esse seria “uma criação artificial, obtida por soma, combinação e multiplicação de dados tomados por empréstimo às durações individuais e somente a estas” (2003, p. 191). De acordo com o autor, existem diferenças entre as diversas formas de tempo: individual, social, real e abstrato, mas o mais apropriado seria o uso do tempo universal que se aplica em todas as partes do mundo, pois “todos dividem o tempo da mesma maneira, porque todos herdaram uma mesma tradição” (HALBWACHS, 2003, p. 139). O que muda na concepção de tempo é a duração dos acontecimentos que podem se prolongar ou não dentro de determinado grupo ou contexto social.

Ao elencar as diferenças entre memória e história, Jacy Alves de Seixas afirma que, na concepção de Halbwachs, a memória é entendida como sendo uma “atividade natural, espontânea, desinteressada e seletiva, que guarda do passado apenas o que lhe possa ser útil para criar um elo entre o presente e o passado” (SEIXAS, 2001, p. 40), enquanto a história “constitui um processo interessado, político e, portanto, manipulador” (Idem. Ibidem). No debate do campo da história, baseado em interesses econômicos e políticos, a narrativa assume um papel importante na explicação e na compreensão do contexto histórico. Todavia,

não se deve esperar que ela preencha todas as lacunas do discurso histórico. Paul Ricoeur aponta para a questão da narração “saber até que ponto a interpretação narrativista da conta do corte epistemológico surgido entre as histórias que são contadas (*stories*) e a história que é edificada sobre os rastros documentais (*history*)” (2007, p. 253).

Sobre as negociações que ocorrem entre a memória e a história, Seixas (2001) aponta para a necessidade “da construção de tramas que coloquem a história em diálogo com campos do saber da sensibilidade que também, e de formas diversas, tematizem e problematizem a memória” (2001, p. 38). Para justificar tais negociações, Seixas (2001) cita os estudos realizados por Pierre Nora, afirmando “que é impossível, hoje, operar-se uma distinção clara entre memória coletiva e memória histórica, pois a primeira passa *necessariamente* pela história, é filtrada por ela; é impossível à memória escapar contemporaneamente dos procedimentos históricos” (Ibidem. p. 40). Nesse sentido, mais importante do que estabelecer uma distinção, é aproximar a história da memória.

Sendo uma forma de dominação, o discurso da história se constrói através das relações de poder. A memória também implica um controle do passado para o presente. Sobre a apropriação da memória pela história, cabe ressaltar que este é

Um fenômeno novo e salutar, que está na raiz de importantes movimentos identitários (sociais e/ou políticos) e de afirmação de novas subjetividades, de novas cidadanias. Responsável pelo resgate de experiências marginais ou historicamente traumáticas, localizadas fora das fronteiras ou na periferia da história oficial dominante. (SEIXAS, 2001, p. 43).

Exemplos dessas novas formas de concepção histórica são os estudos realizados fora do discurso oficial que tentam contar o lado da história dos marginalizados, prisioneiros e sobreviventes, tal qual ocorre no caso dos estudos sobre a memória da *Shoah* e das ditaduras na América Latina. Sobre o papel da memória nesse contexto, é importante destacar a sua função de introduzir o passado no presente através de atualizações de um ponto de vista plural. Para Seixas, o papel da memória vai além de um mero resgate para um papel ativo de construção do próprio real. Acerca dos estudos e das narrativas sobre o Holocausto judeu, Ricoeur (2007) assinala que a memória se torna um campo de debate privilegiado para uma nova forma de se conceber o discurso histórico. Esses estudos favoreceram uma análise a partir de uma realidade histórica do ponto de vista dos testemunhos e serviram de base para argumentação de que os acontecimentos ocorrem na memória individual e coletiva antes do discurso do historiador.

Para Michael Pollak, a memória coletiva contribui para reforçar o sentimento de pertencimento de determinado grupo social. Baseado nos estudos de Halbwachs sobre a memória individual e a memória coletiva, o autor cita os processos de negociação que ocorrem entre memória individual e coletiva, chamando atenção para a necessidade da mudança de perspectiva para as memórias que se opõem à memória oficial. Segundo Pollak, a memória coletiva nacional tem um caráter destruidor em relação às memórias concorrentes, funcionando através de uma forma de dominação através dos controles dos meios de comunicação.

O silêncio é, de acordo com Pollak, uma forma de discurso que “é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (1989, p. 8). Esse cenário de insegurança das memórias clandestinas é muitas vezes causado pela credibilidade que é dada à memória oficial, pela sua forma de organização e porque ela é responsável por manter a coesão interna da sociedade. Nesse contexto, a história age como uma guia para o trabalho de enquadramento que a memória realiza.

Por isso, “[a] tarefa da memória deve ser compartilhada tanto em termos de memória individual e coletiva como também pelo registro (acadêmico) da historiografia” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 63). A partir da Segunda Guerra Mundial, o registro da memória passou a ocupar um papel de destaque, tal qual o registro das experiências traumáticas. Esse registro se colocou como resistência ao trabalho até então realizado pela história oficial. Sobre a *Shoah*, especificamente, o interesse dos responsáveis pelas mortes e atrocidades cometidas nos campos de concentração era justamente de negar a existência de tais acontecimentos. “Esse procedimento retraduz em vários níveis uma série de mecanismos implícitos ao trauma que estão implicados na impossibilidade de perlaboração total do mesmo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 78). Ao negar as vítimas, a história também nega a memória e impede que o trabalho de elaboração do trauma seja também elaborado.

Sobre a história das Ditaduras Militares na América Latina, Enrique Serra Padrós (2001) coloca a questão dos apagamentos, do esquecimento e dos usos da memória como determinantes no processo de elaboração do discurso histórico. Para o autor, tal qual para Halbwachs, a memória é elaborada em dois planos: no individual e no coletivo. Dentro do plano individual, a memória é entendida como “a capacidade de um conjunto de funções psíquicas que possibilitam conservar certas informações” (PADRÓS, 2001, p. 79, 80). Para Padrós, a memória, enquanto preservação do passado, implica um trabalho que integra pro-

cessos de esquecimentos, da mesma maneira que “a capacidade de selecionar, organizar e sistematizar lembranças daquilo que já foi vivenciado” (2001, p. 80).

No plano coletivo, a memória, construída através das interações entre os indivíduos, tem também uma função de identidade, pois, no momento em que se torna “depositária da própria história” (PADRÓS, 2001, p. 80), ela se insere também na cultura e na vida política e social de determinados grupos. Entendida como um processo de reconstrução, e não sendo repetição idêntica do passado, a memória se constrói através das experiências compartilhadas que criam o sentimento de pertencimento a determinado grupo social, gerando conseqüentemente uma memória social. Por isso,

A importância da memória para a história não é pequena pois ela constitui significativa fonte para o trabalho dos historiadores; as lembranças e reminiscências da memória coletiva auxiliam ao historiador que, com rigor da sua metodologia de trabalho as transforma em valiosas fontes para a produção de conhecimento científico. (PADRÓS, 2001, p. 81).

Embasado nos estudos de Peter Burke, Padrós apresenta a memória configurando-se em uma fonte de pesquisa para o historiador. Porém, a memória não pode ser utilizada de forma exclusiva, pois dentro do processo de elaboração também existem processos de negociação, que podem levar a história a uma visão parcial, subjetiva e superficial. Nos processos que ocorrem na própria elaboração da memória, o esquecimento é um fator fundamental, na medida em que alguns fatos são selecionados e outros não. Esse processo também ocorre na história, muitas vezes utilizado como uma ferramenta para a manipulação junto com o silêncio. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2003) complementa que, o discurso da história não pode ser concebido como neutro. Buscar a compreensão da história através do discurso da memória é compreender que existem diferentes leituras do passado e que a escrita da história ocorre através de processos de negociações.

Enquanto a história trabalha com um único discurso, o da história oficial, a memória, no seu sentido plural, possibilita novas formas de abordagem do passado e novas leituras de um mesmo episódio. Porém, “o trabalho de enquadramento de uma memória tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente” (POLLAK, 1989, p. 9). Nesse sentido, a história cumpre o papel de guia no processo de enquadramento da memória.

Assim, “o trabalho da história e da memória deve levar em conta a necessidade de se ‘trabalhar’ o passado, pois as nossas identidades dependem disso” (SELIGMANN-SILVA,

2003, p. 77). Esse confronto com a história não é uma tarefa fácil, mas necessário, uma vez que impede que a história das minorias e dos excluídos seja esquecida. Nesse contexto, o testemunho surge na qualidade de uma ferramenta de grande valor para a reflexão sobre os episódios traumáticos da história.

Sendo a memória e a história lugares de disputa para a manutenção do controle da sociedade, Padrós (2001) chama a atenção para os casos em que não é possível se lembrar de certos fatos, pois não foi permitido conhecê-los. Tais situações apresentam-se problemáticas e delicadas nos casos em que a memória é confiscada. Assim, não se deve apenas analisar os fatos que estão presentes na narrativa da memória coletiva, mas também olhar com mais atenção para o silêncio e para a tentativa de esquecimento a que os episódios traumáticos da história são submetidos. Conforme complementa o autor,

A sonegação de informação, da experiência e a imposição do esquecimento, são mecanismos necessários para consolidar o anestesiamiento geral a desresponsabilização história. Tais mecanismos contribuem para a implantação de uma memória “reciclada” que interessa ao poder dominante e que, evidentemente, se afasta ainda mais do (passado histórico) real. (PADRÓS, 2001, p. 87).

Se alguns fatos não podem ser lembrados, a tarefa de responsabilização torna-se quase impossível. Padrós (2001), ao exemplificar as situações de silenciamento, cita o caso do pós-nazismo na Alemanha, em que, por muito tempo, evitou-se qualquer tipo de abordagem sobre essa experiência histórica. O que de fato se queria após tal experiência traumática era simplesmente esquecer. Sobre a história da Ditadura Militar Brasileira, a tarefa que se impõe é a de justamente lembrar. Cabe aos historiadores, pesquisadores e à sociedade em geral, o papel de impedir que discursos, divulgados por alguns representantes e do próprio presidente do atual governo, neguem e tentem encobrir o fato da existência dos abusos e da tortura no período ditatorial. O ato de lembrar se apresenta na qualidade de uma atividade essencial no contexto de construção da memória coletiva desse período, assumindo, também, um papel de resistência contra as instituições e o próprio governo, os quais tentam camuflar tais eventos, impedindo, assim, que essas práticas se naturalizem e voltem a se repetir no cenário atual.

Sobre as ditaduras na América Latina, Seligmann-Silva (2003) aponta para alguns itens que tornam problemático o resgate da memória desse período. Um deles é a figura do desaparecido. O esquecimento dos desaparecidos também é apontado por Padrós como sen-

do uma categoria excluída da história que ocupa lugar nas memórias subterrâneas, “um grupo de “sem-memória”, ou melhor, sobre os quais nada se sabe; logo, talvez seja mais adequado considerá-los como “sem-registro” de memória” (PADRÓS, 2001, p. 88). Outra problemática elencada por Seligmann-Silva é o caso da onipresença das imagens através da tecnologia. O fato de a televisão representar e apresentar os traumas através das imagens cria um sentimento de superação do trauma através da representação por meio da mídia. A criação de leis que mantêm os responsáveis impunes é outra barreira no caso do resgate da memória dos períodos ditatoriais. Exemplos disso são a Lei da Anistia no Brasil e a Lei “del Punto Final” na Argentina. A censura também se constitui em uma barreira, no sentido que retirou das manifestações artísticas, mesmo que em um momento inicial, o teor político de manifestação. Seligmann-Silva também aponta a questão de o Brasil ser considerado um país sem justiça. “Os torturadores continuam impunes graças à anistia que apenas oficializou, nesse caso, a cumplicidade do sistema judiciário” (2003, p. 84, 85).

A lista que Seligmann-Silva expõe deixa claro que o resgate da memória das vítimas da Ditadura Militar no Brasil não é uma tarefa fácil, mas, ainda assim, necessária. Padrós complementa essa ideia, alegando que

A história recente do Cone Sul latino-americano exige esse trabalho de resgate das memórias individuais e de elaboração de uma memória coletiva, mas também de recuperação da própria história. Tanto a recuperação da elaboração da memória implica um posicionamento contra o apagamento/ esquecimento/ induzido/ *desmemoria*, quanto a procura da verdade do que foi dito que nunca ocorreu, são compromissos da história e responsabilidades dos historiadores. (PADRÓS, 2001, p. 90-91).

Conhecer e resgatar a memória da Ditadura Militar Brasileira constitui-se em um compromisso para com as vítimas da censura, da repressão e da tortura e impede que práticas de extrema violência voltem a se repetir em nossa sociedade. Por se tratar de um episódio traumático da nossa história, o trabalho realizado para o resgate dessa memória proporciona um espaço para o debate sobre a violência a que as vítimas foram submetidas, favorecendo meios para um possível alívio da carga traumática. Além disso, impede que a violência seja naturalizada, bem como as práticas autoritárias, que impedem que a democracia seja exercida.

As obras *Zero* e *Em câmara lenta* fizeram seu trabalho de crítica contra o autoritarismo. Através da literatura, por meio de uma narrativa fragmentada e marcada pela violência, foi possível dar voz para as vítimas da censura, da repressão e da violência do período.

Esses romances, além de ficcionais, contribuem para a construção da memória das vítimas desse período. Através dos fragmentos que constituem os livros, foi possível dar voz aos sobreviventes e também àqueles que foram vítimas da violência nos porões da ditadura. Mais do que ficção, os romances em questão cumprem um papel de testemunho de um período traumático, mas também de crítica e denúncia social.

2.3 REPRESENTAÇÃO E SEUS LIMITES ÉTICOS

Baseado nas reflexões sobre a modernidade, Theodor Adorno estabeleceu uma reflexão entre a história, a sociedade e as obras literárias. Segundo o filósofo e sociólogo da Escola de Frankfurt, haveria uma relação dialética entre os eventos de barbárie do século XX e as produções artísticas. Como pensador de Frankfurt, os textos de Adorno são marcados pelas influências das experiências extremas de violência dos regimes autoritários e da relação da cultura com as exigências do sistema econômico. Assim, as reflexões apresentadas pelo autor concebem Auschwitz não como um evento isolado, mas como algo coerente com o desenvolvimento de uma sociedade reificada e massificada.

Voltado para os impactos causados sobre as manifestações literárias após a Segunda Guerra Mundial, ao abordar o tema da crítica cultural e de sua relação com a sociedade, Adorno afirma que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (2002, p. 61). Essa afirmação, que marcou os estudos da Teoria Literária no século XX, é motivo de reflexão na atualidade, principalmente sobre o papel da literatura e da sua capacidade, e até mesmo possibilidade, de representar episódios marcados por experiências traumáticas, como no caso de Auschwitz. Para Adorno, a poesia, em vez de se apresentar como uma possibilidade de fuga da realidade, deveria representar a realidade tal como ela se apresenta, assumindo uma posição crítica, evitando, assim, a naturalização da violência e da opressão. Ao falar dessa impossibilidade da escrita de poemas, o filósofo alemão aponta para a necessidade de se conceberem, temática e formalmente, novas manifestações literárias, para representarem uma sociedade caracterizada por experiências extremas de violência e de extermínio, tal como ocorreram nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial.

Na definição de Eric Hobsbawn, o século XX foi caracterizado como a “Era das Catástrofes” (1995, p. 12). Essa definição remete aos grandes eventos que resultaram em mo-

vimentos de extermínio até então sem precedentes na história. Após os eventos que marcaram a história do século XX, a sociedade entrou em um período de decadência, tanto em termos econômicos e sociais, como também na esfera política e intelectual, exigindo dos teóricos e pensadores a reflexão sobre novas possibilidades de representação desse cenário. Os estudos desses pensadores, incluindo Adorno, possibilitaram novas abordagens acerca da produção cultural bem como da crítica da reificação da sociedade e das questões políticas e econômicas que surgiram sobre e após a Segunda Guerra Mundial.

Partindo das análises sobre a historiografia da Segunda Guerra Mundial, Márcio-Seligmann-Silva explica que a Shoah, considerada por ele um evento-limite, modificou as formas de representação literária. Para o autor, a Shoah gerou uma abordagem diferente sobre a “impossibilidade de representação da catástrofe” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 75). Nesse sentido, o estudioso expõe os problemas de representação desse episódio, pois tal acontecimento relaciona-se com o excesso, com algo que é, do ponto de vista do crítico, impossível de ser representado.

Walter Benjamin (1989), a propósito, já concebia a realidade como catástrofe, explicando que os choques que os indivíduos sofriam no mundo moderno não deixavam espaço para a aura, exigindo novas formas de representação. Esses choques estavam associados com a experiência da relação com as multidões, que se tornava uma experiência impossível de ser processada pelo indivíduo. Para Benjamin, a modernidade está repleta de choques que são inconscientemente incorporados ao aparelho psíquico humano. No entanto, os choques ocasionados pela catástrofe, como no caso da Segunda Guerra Mundial, não são processados de forma consciente devido ao impacto da sua intensidade, configurando, dessa maneira, o trauma. Através da análise de poemas de Charles Baudelaire, Benjamin aponta que a realidade marcada pelos choques impede que o indivíduo tenha a vivência consciente de uma experiência. Com isso, os choques da modernidade estão diretamente relacionados com a experiência traumática. As catástrofes do século XX, especialmente as ocasionadas pelas duas grandes guerras, mudaram ainda mais as formas de representação através da experiência do trauma.

Através das ideias de catástrofe e de choque, Seligmann-Silva explica a relação da influência do trauma nas diversas formas artísticas de representação:

O elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para o nosso passado, e essas categorias temporais não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no

cinema, nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios, e, enfim, na literatura. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64).

Abordando o impacto da violência do século XX e a influência da indústria cultural sobre o romance, Adorno elucida algumas causas da fragmentação nas representações literárias que buscam tratar de situações traumáticas. Segundo o autor, basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras (ADORNO, 2003, p. 56). Partindo da impossibilidade de representação de eventos traumáticos, Adorno explica que o romance moderno reflete a própria realidade marcada pela experiência do choque.

Essa experiência do choque é claramente verificada nos testemunhos das vítimas de situações extremas de violência. No caso da Shoah, muitos testemunhos só foram realizados após um longo período de silêncio, através de uma narrativa construída por fragmentos. Isso revela que tal representação pode, em alguns casos, exigir da testemunha um certo distanciamento do fato, para que então ela possa elaborar uma narrativa sobre o evento. Essa dificuldade de verbalização do acontecimento está relacionada ao grau de violência infligida às vítimas. No entanto, mesmo com esse distanciamento, o trauma ainda permanece no testemunho e na memória. O trauma é caracterizado por ser atemporal, “uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 77). Isso confere ao trauma um teor de irrealidade, e é justamente nessa irrealidade que reside a importância dessa representação. Nessas situações, “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 80).

Diante da dificuldade de elaboração de uma narrativa sobre os eventos traumáticos, a literatura presta o trabalho de testemunho. Porém, ao compreender a literatura enquanto uma forma de testemunho, alguns questionamentos apontam para a problemática dessa tarefa: “Como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda nossa capacidade de pensar?” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83), ou ainda: até que ponto é ético escrever sobre algo que é incapaz de ser representado? Para Seligmann-Silva, é justamente esse o papel da literatura. “Justamente uma das principais características da literatura é a de não possuir limites: é a de existir constantemente negando seu limite. E que limite é esse? É aquele que a ‘separa’ do ‘real’. A literatura, portanto, encena a criação do ‘real’”

(SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74). Assim, ao entrelaçar o “real” traumático com a “imaginação”, a literatura consegue prestar o papel de testemunha dos eventos traumáticos.

Ao diferenciar a ficção e o “real” no contexto do testemunho de eventos traumáticos, Seligmann-Silva (2003) acrescenta que o papel da literatura vai além da imitação do mundo:

Na literatura de testemunho não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de manifestação do ‘real’. É evidente que não existe uma transposição imediata do ‘real’ para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo ‘real’ que resiste à simbolização. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382-383).

Segundo o autor, a relação com o “real” não diz respeito à realidade no sentido comum do termo, mas, na concepção de Freud, de algo que resiste à representação do trauma. Devido ao choque causado pela experiência traumática, existe uma dificuldade por parte das vítimas de relatarem esses episódios. No cenário das catástrofes do século XX, a literatura de testemunho “faz com que toda a história – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’” (2003, p. 373). Conforme Seligmann-Silva, a literatura não consiste em uma cópia da realidade, mas em um trabalho de representação.

Segundo Seligmann-Silva (2003), quando foram realizados os primeiros documentários sobre a Shoah, os trabalhos foram realizados de forma tão realista a ponto de causarem um efeito perverso nos leitores devido à crueldade empregada nos campos de concentração. Além disso, a forma de apresentação direta extremamente realista das imagens levava os espectadores a duvidarem da existência de tais acontecimentos. Assim, “a saída para esse problema foi a passagem para o estético: a busca pela voz correta” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57). Todavia, mesmo a estética tendo esse potencial, no campo da literatura, existem limites, tal qual ocorre no caso da representação das narrativas de experiências traumáticas. Conforme Ginzburg,

Na literatura é constante encontrar personagens que têm necessidades, carências, sofrimentos, e não encontram as palavras adequadas para formular o que precisam. Como se entre o pensamento e a linguagem ocorressem descontinuidades, abismos. Em pontos tensos podem surgir silêncios, omissões, indeterminações. O sujeito pode falar tudo, nem ser entendido sempre, no entanto deve encontrar condições para expressar suas demandas. (GINZBURG, 2008, p. 188)

Essas dificuldades de formulações de uma narrativa são características de manifestações de experiências traumáticas. Além disso, além da dificuldade da elaboração de uma narrativa, existe, também, a dificuldade de assimilação dos eventos que exigem da sociedade sentimentos de alteridade em reconhecer a dor e o sofrimento do outro. Sobre a dificuldade dessa tarefa, Ginzburg afirma que somente falar sobre a dor “nunca coincidirá com exatidão com o que o outro interpreta sobre ela” (2008, p. 188). Com isso, não significa que todos devam sentir a mesma dor, mas sim que deve ser feito um trabalho de conscientização para que a sociedade, ao reconhecer a existência de episódios traumáticos na história, desperte um sentimento de solidariedade para com as vítimas, a fim de evitar que novos episódios que marcaram a história como uma catástrofe voltem a se repetir.

Geoffrey Hartman, ao abordar a questão das representações artísticas do Shoah reconhece que devem ser respeitados limites na questão da representação dos eventos traumáticos. Segundo o autor, “levar a sério as formas de representação, significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir” (2000, p. 209). Ainda, sobre essa questão, o autor aponta o preocupante fato de que, quando essa representação é feita de forma repetitiva na rotina, sem o devido compromisso com o sofrimento, pode haver um sentimento de indiferença, apatia, tal qual ocorre nas transmissões de episódios violentos na televisão. Ao se referir aos sobreviventes da Shoah, Hartman utiliza o conceito de memória profunda elaborado por Charlotte Delbo. A memória profunda é definida como a memória que aparentemente foi esquecida, mas continua presente lado a lado com a consciência ordinária. É como se o sobrevivente nunca tivesse ultrapassado os muros do Lager. De acordo com o pesquisador, “para ‘transmitir a experiência terrível’, precisamos de *todas* as nossas instituições de memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho, do testemunho tanto quanto da arte” (2000, p. 215, grifo do autor.).

No texto “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ética”, Seligmann-Silva problematiza a questão dos testemunhos de episódios violentos, como no caso da Shoah. Para além de uma lembrança traumática, a literatura de testemunho está relacionada também com a tradição literária e “implica, portanto, numa nova ‘ética da representação’ [...] Essa ética e estética da literatura possui o corpo – a dor – como um dos seus alicerces” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 22). O autor ainda destaca que cada texto é único e que a cada leitura surgem efeitos diferentes. No entanto, sobre a narração da Shoah, o autor afirma que ela “é uma narração necessária tanto em termos individuais como também – pen-

sando universalmente – deve funcionar como um testemunho para a posteridade. Ela é um ato objetivo e subjetivo, psicológico e ético” (p. 28).

Maria Paula Nascimento Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos (2007), ao abordarem a questão da memória em situações de extrema violência, como no caso da Shoah e das Ditaduras da América Latina, apontam para o risco da banalização desses eventos quando representados. Tomando como embasamento Georges Bataille, as autoras explicam que a representação desses eventos não consegue mostrar a dimensão da violência desses episódios, havendo, assim, o risco da banalização. Para elas, “[a] possibilidade de representação da realidade é sempre um desafio. Podemos compreender que o horror não tem palavras para ser descrito, aqueles que tentam explicá-lo acabam por apagar qualquer possibilidade de encontro e reparação com a tragédia” (p. 101). Dessa forma, as autoras apontam para as questões éticas e morais das situações que envolvem a representação de episódios violentos. Através da representação, pode ocorrer também um trabalho de resgate de memórias que podem retomar sentimentos de dor e sofrimento.

Vanderléia de Andrade Haiski (2014) aponta para a dificuldade de se chegar a um consenso sobre a representação das narrativas sobre a Shoah. Segundo a autora, pelo fato de ser uma forma de arte recente, existem tanto argumentos contra, como a favor da tentativa de representação dessas narrativas. Esse conflito se estabelece pela antiga concepção da literatura como sendo representação do belo em comparação aos testemunhos dos sobreviventes. Por sua vez, para Anna Richardson, “qualquer representação do Holocausto na literatura ou na arte nunca pode transmitir adequadamente a realidade de uma experiência vivida”⁴ (2005, p. 2). Se nenhuma forma de representação pode alcançar a realidade dessa experiência de violência, até que ponto é ético buscar tal representação? Para ela, a representação do Holocausto torna-se ofensiva para os sobreviventes; contudo, ela reconhece que os testemunhos continuam sendo realizados, bem como livros e filmes continuam sendo produzidos, buscando abordar esse assunto.

Outro elemento importante sinalizado por Richardson no que diz respeito à representação do Holocausto é a questão do silêncio. Para além da prática de geralmente se fazer silêncio como forma de respeito aos mortos, o silêncio, no contexto do Holocausto, relaciona-se com a incapacidade do sobrevivente de se relacionar no nível simbólico com a sociedade. Assim, o silêncio pode ser entendido no âmbito da incapacidade de representação de-

⁴ “any representation of the Holocaust in literature or art can never adequately convey the reality of a lived experience” (RICHARDSON, 2005, p. 2).

vido ao excesso do evento, mas também, como uma forma de respeito para com as vítimas que não sobreviveram, atribuindo a essa prática um valor memorial.

Independentemente da forma de representação, o que Richardson problematiza é como justificar tais representações do Holocausto. Além disso, segundo a autora, ao impor um limite para essas representações, “podemos sem querer ser culpados de reproduzir uma opressão similar da liberdade de expressão como aquela perpetuada pelo nazismo”⁵ (2005, p. 7). Assim, o que restaria seria somente o registro dessa memória por parte daqueles que estavam no poder. Mesmo havendo limites a serem respeitados, Richardson ainda sinaliza que a ficção produzida sobre o Holocausto tem benefícios de que outras áreas não dispõem, pois são mais acessíveis, teriam um valor pedagógico e um poder de alcance ainda maior que os testemunhos, na medida em que recriam situações impossíveis de serem simbolizadas pelos sobreviventes. Ao refletir sobre as representações artísticas do Holocausto, como as que fazem a literatura e o cinema, Anna Richardson explica que todas as formas de representação, boas ou ruins, possuem algum valor, pois impedem que o Holocausto seja esquecido.

As reflexões sobre a representação da Shoah na literatura de testemunho serviram de base para o estudo da literatura produzida durante e sobre a Ditadura Militar brasileira. Com alguns aspectos em comum, mas em proporções diferentes, esses dois episódios históricos são semelhantes na medida em que marcaram a vida das vítimas com experiências traumáticas. A propósito, Ettore Finazzi-Agró, ao se referir à Ditadura Militar brasileira, afirma:

Embora a razão e a sucessão dos fatos – para além da dimensão e amplitude dos fenômenos de repressão – delineiem uma situação bem diferente daquela que se tinha na Europa pouco mais de vinte anos antes, encontramos, todavia, a mesma dificuldade da História em dar conta, de forma exaustiva, daquilo que realmente aconteceu e, sobretudo, em dar voz àqueles que não sobreviveram, aos que se afogaram no vórtice de violência provocado pelo Estado autoritário. (2014, p. 181).

Como no caso da Shoah, no Brasil, também existiram sobreviventes e vítimas que sentiram a necessidade de narrar suas experiências, característica presente das experiências traumáticas. No entanto, outros permaneceram em silêncio por não encontrarem palavras capazes de transmitir a dor que foi infligida a eles. Muitas obras, escritas durante o período ditatorial e até mesmo após o término do regime, possuem um caráter testemunhal na medi-

⁵ “[...] we may unintentionally be guilty reproducing a similar oppression of free speech as that perpetuated by Nazism” (RICHARDSON, 2005, p. 7).

da em que dão voz às vítimas e aos sobreviventes. Mesmo que algumas dessas obras não possuam o objetivo de resgatar a memória desse período e atentem apenas para os interesses do mercado, as produções artísticas sobre o período ditatorial impedem que esse período da história seja esquecido.

Durante a Ditadura Militar brasileira, algumas obras foram escritas como uma resposta à censura e também como forma de narrar o trauma ocasionado pela violência e pelo autoritarismo, configurando-se em uma tentativa de testemunho da memória da história da ditadura. *Zero* e *Em câmara lenta* são exemplos de obras que operam através de uma espécie de testemunho do trauma formulado no período ditatorial brasileiro. A estrutura particular desses livros, juntamente com a temática da violência, funciona como um mecanismo de denúncia do autoritarismo. Em *Zero*, através do personagem José e da estrutura fragmentada, é representado o contexto violento da Ditadura Militar e da censura, além do ponto de vista das minorias sobre a realidade brasileira daquele período. Através da ruptura entre os fragmentos, da falta de uma narrativa linear e da anulação de tempo e de espaço no romance, percebemos o impacto da realidade violenta que tornou a experiência desse período traumática. Em *Em câmara lenta*, a narrativa fragmentada em trechos sobre o fracasso do movimento de guerrilha e a desilusão após a morte de uma militante expressam a experiência traumática daqueles que tentaram resistir e foram violentamente reprimidos. A estrutura da narrativa, que mescla diferentes fragmentos sobre distintos episódios, representa o impacto traumático, resultado da repressão, da tortura e até mesmo das execuções.

Nesses romances, a escolha pela fragmentação, anulação de tempo e espaço, uso de *flashbacks*, oscilações da voz do narrador, dificuldade em apreender a realidade, ausência de uma narrativa linear e a falta de perspectiva de um futuro, revelam a atenção das obras com a questão estética como também com a ética da representação dos eventos traumáticos. Através dos fragmentos que compõem os romances, é possível rever a história do ponto de vista das vítimas da ditadura, contribuindo para que a memória desse episódio não seja esquecida. Além disso, através do dispositivo estético, essas obras despertam a sensibilidade do leitor para com as vítimas da violência desse período e trazem à tona as consequências do regime autoritário para que episódios como esse não voltem a se repetir.

3 MEMÓRIA, TRAUMA E FRAGMENTAÇÃO EM *ZERO* E *EM CÂMARA LENTA*

3.1 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM *ZERO* E *EM CÂMARA LENTA*

Durante a Ditadura Militar, no Brasil, a produção literária sentiu os efeitos do regime autoritário, principalmente através da censura instaurada com o AI-5. Diversos autores formularam estratégias para publicarem seus livros, no entanto muitas obras foram impedidas de serem publicadas por irem contra as determinações do regime ditatorial. Outras ainda foram publicadas e só depois censuradas, como no caso de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, ou ainda resultaram em situações mais extremas, levando à prisão o seu autor, tal qual ocorreu com o caso do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós.

A produção literária desse período, em inúmeros casos, caracterizada por uma narrativa de cunho político, buscava fazer uma denúncia do período em questão. Muitos dos livros que foram alvo da censura apresentam na narrativa a denúncia de uma sociedade atingida pelo autoritarismo, marcada pela extrema violência, repressão, censura, torturas e desaparecimentos. Contrários às propagandas do governo, que pregavam a ideia de um país em desenvolvimento com os militares protegendo a população, esses livros denunciavam uma realidade marcada pelo caos. Entre os romances que representam o período ditatorial brasileiro, *Zero* e *Em câmara lenta* merecem atenção pela escolha de composição através de uma narrativa fragmentada, resultante do trauma ocasionado pela violência da ditadura. Além disso, esses romances, através da sua forma de composição e do tema do contexto ditatorial, operam como forma de denúncia das prisões, assassinatos e abusos, os quais foram muitas vezes negados e encobertos pelos militares ou pelo discurso oficial.

Lançado na Itália, em 1974, pela editora Feltrinelli, de Milão, *Zero* só chegou no Brasil um ano depois, em 1975, pela editora Brasília-Rio. Logo após a sua difusão, Brandão ficou sabendo, por meio do censor da editora Três, que seu livro seria censurado. Em um telefonema, Brandão foi informado da censura oficial da sua obra baseada no princípio de preservação da moral e dos bons costumes. Por não se tratar de motivação política, o autor não sofreu nenhum processo nem foi preso. O livro deixou de ser publicado, e as edições que já estavam nas livrarias permaneceram disponíveis devido à falta de pessoal e de viaturas para o recolhimento (CENTENO, 2014, p. 538-539).

Zero destaca-se pela forma singular de composição. Através de uma narrativa fragmentada e alegórica, por meio das personagens José e Rosa Maria, ele recria a realidade brasileira durante os anos da Ditadura Militar. Composto de uma multiplicidade temática, *Zero* ainda conta com uma composição gráfica marcada pela narrativa principal cortada por imagens, gráficos, anúncios, trechos de música, manchetes de jornal, cardápios, notícias, pronunciamentos do governo, entre outros diversos elementos. No romance, José, o personagem principal, passa de matador de ratos de um cinema qualquer a integrante de um grupo de terroristas liderado por Gê, os quais resistem à ditadura. A violência está presente na composição do texto das mais variadas maneiras, principalmente através do próprio personagem José: da sua forma de enfrentar a realidade, no relacionamento conturbado com Rosa, nos assaltos e nos assassinatos que ele comete e, por fim, na sua maneira de se expressar. Além da narrativa sobre José, compõem o romance fragmentos sobre prisões, cientistas e professores exilados, determinações oficiais, sessões de tortura, assassinatos, repressão, além de vários outros episódios que fazem referência ao regime autoritário.

Renato Tapajós, por sua vez, constitui-se em um caso único de autor que foi preso antes que seu livro fosse censurado. O romance *Em câmara lenta* foi escrito por ele enquanto ainda estava preso. O texto foi escrito em retalhos de papel e enviado clandestinamente para fora da prisão. Após passar por diversas editoras, o romance foi publicado em maio de 1977 pela editora Alfa-Ômega. No período do lançamento, o livro contou com a venda de aproximadamente 800 exemplares. Em julho do mesmo ano, um ofício encaminhado à Secretaria do Estado dos Negócios de Segurança Pública apresentava uma denúncia da obra que infringia a Lei de Segurança Nacional. Poucos dias depois, em 27 de julho, é decretada a prisão de Renato Tapajós, que só deixaria o cárcere quase um mês depois, após diversas manifestações e abaixo-assinados. O livro só foi censurado no dia 08 de agosto pelo Ministério da Justiça, que proibiu a venda e a circulação do romance, enquanto Tapajós já estava preso. Após um ano de julgamento, Tapajós foi absolvido pelo Supremo Tribunal Militar, e seu livro pôde ser publicado e circular livremente no país.

A narrativa de *Em câmara lenta* é constituída de fragmentos entre o passado e o presente do narrador, os quais são apresentados por meio de suas memórias. Ao longo do romance, uma cena se repete: o momento da captura e da prisão da companheira do narrador, apresentando as sessões de tortura para, enfim, culminar em sua morte. Essas cenas se repetem com a mesma estrutura e a mesma frase de início, que dá o título para ao livro: “Como em câmara lenta” (TAPAJÓS, 1977, p. 16). Além dos fragmentos que narram a prisão e a

morte de Aurora Maria Nascimento Furtado, são apresentados trechos que mostram os sentimentos de desilusão e de impotência do próprio narrador, o fracasso do movimento de guerrilha urbana, e trechos sobre a tentativa de instaurar a guerrilha rural na Amazônia.

Durante e após a Ditadura Militar brasileira, diversos mecanismos foram utilizados pelo governo para que os abusos, a tortura e os assassinatos usados como forma de controle pelo regime fossem esquecidos. Esses mecanismos contribuíram, de acordo com Enrique Serra Padrós (2004), para induzir uma atitude de desmemória, conceito que, segundo o autor, “pode expressar o esquecimento do pouco que se conhece sobre certos aspectos do período assim como o produto da não-informação sobre responsabilidades e crimes cometidos na lógica interior do terror de Estado” (p. 153). Na América Latina e no Brasil, a discussão sobre a memória do período ditatorial faz-se necessária tendo em vista os conceitos de desmemória e de memória confiscada, os quais são utilizados pelos militares como forma de dominação social e manutenção do poder. Os desaparecidos são apontados por Padrós como uma das formas de manipulação da memória, pois eles permanecem apenas na memória de seus familiares. Além disso, a Lei da Anistia, promulgada ainda durante o regime ditatorial em 1979, pelo então presidente João Batista Figueiredo, trouxe o perdão para os crimes políticos, apagando, assim, as possibilidades de responsabilizar e de julgar os militares responsáveis por crimes contra os direitos humanos. O perdão aos torturadores, o desinteresse pelos desaparecidos durante a Ditadura Militar e a manipulação de dados históricos desse período mostram que, para o governo, esses fatos devem ser esquecidos ou negados como se nunca tivessem acontecido.

Assim, as práticas de lembrar e de esquecer são utilizadas como estratégias pelos que estão no poder. Cabe a eles definir o que pode ser lembrado e o que deve ser esquecido de acordo com os interesses de cada período. As estratégias são utilizadas pelo governo com o objetivo de causar um anestesiamiento na sociedade, para que tais acontecimentos sejam, de fato, esquecidos. Márcio Seligmann-Silva (2012), ao abordar as tendências de silenciamento e de esquecimento, aponta que a Lei da Anistia teve um papel fundamental para o silenciamento sobre o período, uma vez que não apontou responsáveis pelos crimes cometidos. Além disso, mesmo durante os recentes governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010), os arquivos sobre a ditadura permaneceram fechados, contribuindo para a manipulação da história. Durante o governo Dilma Rousseff (2011-2016), foi criada a Comissão da Verdade, porém, quando na busca da abertura dos arquivos e na revisão da Lei da Anistia, houve resistência por parte de diversos políticos.

Ao apresentar um relatório sobre o período ditatorial, a comissão tornou-se alvo de críticas por diversos segmentos sociais. Essas críticas surgiram contra as recomendações da Comissão para que os responsáveis por crimes de violência e tortura respondessem criminalmente por seus atos. Outro ponto de tensão no campo de discussão promovido pelo levantamento de dados pela Comissão da Verdade é a tentativa de silenciamento do Estado, que pode ser responsabilizado por crimes contra os direitos humanos, e a necessidade de um resgate da memória das vítimas da Ditadura Militar.

Ainda sobre o silenciamento e o apagamento da memória da história da ditadura, Seligmann-Silva (2012) aponta três causas significativas para justificar esses processos. Para o autor, a aproximação entre os partidos de esquerda e os de direita levou a esquerda a manter os mesmos interesses da direita, que não estavam preocupados com a violência do passado do país. O segundo motivo é a questão da naturalização da violência e os próprios interesses políticos que operam para o esquecimento induzido desse período da história. Por último, Seligmann-Silva cita o fato da decadência e do enfraquecimento da doutrina marxista. Essa falência da doutrina marxista gerou a tendência de se considerarem as obras artísticas como modalidades de representação de uma dor que é individual e não coletiva. Além disso, a violência aparece no Brasil de forma mais visível do que em outros países da América Latina, e o movimento de esquerda enfrenta uma crise mais profunda em nosso país (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 64).

Sobre o contexto das artes, Seligmann-Silva (2012) aponta a questão da literatura que surge a partir dos anos 1980 e que tem como um dos principais temas questões relacionadas à memória da ditadura. Todavia, essas obras não conseguem alcançar a proporção desejada, passando apenas pelo trabalho de memória desenvolvido por micropolíticas. Atualmente, existe um número considerável de narrativas que tratam da temática da Ditadura Militar, contudo, em relação ao trabalho realizado sobre o resgate da memória das vítimas da ditadura, há, ainda, um longo caminho a ser percorrido. Nesse contexto, os romances elencados por essa pesquisa, *Zero* e *Em câmara lenta*, constituem-se em fontes de pesquisa e conhecimento da história ditatorial brasileira. Escritas durante a vigência do AI-5, esses romances se impuseram como resistência ao regime, atuando na forma de denúncia da realidade atingida pelo autoritarismo. Esses livros constituem-se através do seu potencial estético em fonte de pesquisa e resgate de uma memória que, por muito tempo, tem sido confiscada. Além disso, os autores desses romances sentiram na pele o peso da censura, da repressão e da violência. Isso justifica a presença desses temas nos romances, mas também revela

a experiência de tais autores que, sufocados pelos militares, viram no dispositivo literário uma alternativa para acusar os horrores cometidos e executados.

No campo de debate sobre o resgate da memória das vítimas da Ditadura Militar, é importante destacar que a memória não se restringe a uma experiência individual. Segundo Maurice Halbwachs (2006), a memória é construída a partir dos diversos processos de interação entre os indivíduos. Dessa forma, ainda que aparentemente a memória se apresente como uma experiência individual, ela também se refere a uma coletividade, pois todo indivíduo é resultado das interações que ocorrem na sociedade. Partindo desse pressuposto, *Zer0* e *Em Câmara Lenta*, mesmo através de um processo de recriação da realidade através do discurso literário e usando personagens e casos específicos, contribuem para o resgate e a produção de uma memória coletiva das vítimas do autoritarismo.

Esses trabalhos demonstram o seu compromisso com a memória coletiva, abordando temas como a repressão que era utilizada pelos militares para impedir a manifestações de ideias e movimentos contra o regime. Para defender a moral e os bons costumes⁶, os militares reprimiam violentamente os subversivos, denominação dada para aqueles que representavam uma ameaça contra a segurança nacional. De acordo com o Portal Memórias da Ditadura (2019), do Instituto Vladimir Herzog, o governo reprimia qualquer manifestação contrária ao autoritarismo através de três atividades fundamentais: a censura, a vigilância e a repressão. A censura, herança da Ditadura de Vargas, tinha como principal trabalho a vigilância dos meios de comunicação e das produções artísticas e literárias. Além da censura, a vigilância era utilizada pelos militares sobre qualquer indivíduo suspeito de atividade subversiva. Para esse fim, foi criado o Serviço Nacional de Informações (SNI), encarregado de manter os militares informados sobre qualquer atividade suspeita, principalmente de políticos, funcionários públicos, artistas e intelectuais. E, por fim, a repressão propriamente dita, exercida pelo Dops (Departamento de Ordem Política e Social), encarregado de investigar, prender e punir violentamente os suspeitos de subversão.

O contexto repressivo da Ditadura Militar foi usado por muitas obras literárias produzidas durante e após o término do regime. Ao analisar a relação da literatura com a memória, Rosani Ketzer Umbach (2008) aponta para o crescente número de estudos voltados para essa temática. Segundo Umbach, ao abordar essa relação, é preciso estar atento para as

⁶Após a instalação formal da censura, foram barradas as publicações que atentassem contra a defesa da moral e os bons costumes. Para o trabalho da censura, havia uma lista de assuntos proibidos que incluía temas relacionados ao sexo, política, uso de tóxicos, violência, adultério, homossexualidade, prostituição, incesto e linguagem de baixo calão.

diferentes concepções dessa temática. Para explicar essas concepções, a autora, embasada em Astrid Erll, diferencia as três categorias da memória presentes nos estudos literários atuais: a memória *da* literatura, a memória *na* literatura e a literatura como “veículo da memória coletiva”. De acordo com a pesquisadora,

A memória *da* literatura fundamenta-se em processos que ocorrem no interior da literatura, como os que dizem respeito à intertextualidade e à memória do gênero [...]. Ao contrário disso, a memória *na* literatura, ou seja, os estudos sobre a enunciação literária, levam em conta, de forma mais acentuada, a relação dialógica da literatura com os discursos extraliterários. Esses estudos partem do pressuposto de que a literatura toma como referência a realidade cultural extratextual, inclusive os discursos da memória, tornando observável seu funcionamento, processos e problemas através de formas estéticas de ficção. (UMBACH, 2008, p. 12-13).

Segundo tais categorias, a memória *da* literatura, além de apresentar as relações de intertextualidade, abrange ainda a memória do sistema literário presente, por exemplo, na instituição do cânone. A memória *na* literatura diz respeito à influência da memória individual e coletiva sobre o processo de produção da obra. A última categoria da literatura como “veículo de memória coletiva” ocorre quando a literatura atua “na formação de versões do passado, na construção de identidades coletivas, na negociação de memórias concorrentes, funcionando inclusive como instância da supervisão crítica de processos culturais relacionados à memória” (UMBACH, 2008, p. 12). Assim, *Zero* e *Em câmara lenta* podem ser consideradas como obras que se relacionam com a questão da memória devido ao seu contexto de produção, uma vez que foram escritas em um período de censura, como forma de oposição a tal prática, e por representarem uma alternativa para a reconstrução da memória do período ditatorial, pois trazem em suas narrativas o ponto de vista das vítimas, e não do discurso da história oficial. Nesse contexto, ao denunciarem a violência, a repressão e a tortura, esses romances possibilitam uma nova leitura da Ditadura Militar brasileira, exigindo, também, uma revisão crítica do passado e uma reelaboração da memória coletiva do período em questão.

Se o discurso oficial buscava ignorar a repressão e a violência exercida pelos militares, esse tema aparece representado várias vezes nos romances *Zero* e *Em câmara lenta*. No romance de Ignácio de Loyola Brandão, a propósito, aparecem fragmentos sobre a proibição dos sindicatos e das greves, o exílio de cientistas, de professores e de intelectuais, episódios sobre subversão, fuzilamentos, prisões e a presença das milícias repressivas. José Gonçalves acompanha esses acontecimentos, mas não consegue compreender o motivo das prisões:

O mundo inteiro pensa igual, aceitou, tem de ser assim. Se vier um cara, como eu por exemplo, e provar que o 1 não é o 1, mas sim 3, dá um bode danado. São capazes de me prender, andam prendendo tanta gente. É só ler nos jornais para ver. Eu fico puto da gente ir aceitando assim, por aceitar porque está pronto, não precisa mexer. Na verdade, não é bem puto, eu fico confuso, me atrapalha. (BRANDÃO, 1986, p. 21).

Muito além da dificuldade de compreensão dos motivos das prisões, José não consegue compreender a própria realidade em que está inserido. Nesse trecho, situado no início da obra, são apresentadas ao leitor as informações básicas sobre o personagem principal como seu emprego, o relacionamento com o amigo Átila e o convívio na pensão. José é um homem limitado que vive em um grande centro urbano. Devido à sua falta de compreensão da realidade, ele é arrastado pelo ritmo acelerado da cidade e influenciado pelos diversos meios de comunicação. A falta de esclarecimento de José faz com que ele se torne um indivíduo alienado que não compreende o próprio meio em que está inserido. Tal alienação colabora para que José seja influenciado das mais diversas formas por aqueles que o cercam. Esse processo de alienação dos indivíduos consiste em uma tentativa de apagamento do passado, uma vez que, não compreendendo a própria realidade, os indivíduos não se preocupam em questioná-la, aceitando, como no caso da Ditadura Militar brasileira, aquilo que é determinado por aqueles que estão no poder. Dessa forma, tanto a história quanto a memória passam a ser formulações pautadas apenas nos interesses dos governantes. Nesse sentido, a aproximação do discurso da história com a memória é de grande importância, pois permite visualizar os processos de negociações que ocorrem na história oficial, possibilitando o resgate da memória das classes marginalizadas.

Ainda sobre os processos de manipulação da história, bem como as estratégias de dominação da sociedade no regime ditatorial, destaca-se o fato de que, embora José não compreenda o motivo das prisões, ele sabe que não deve questionar nada, pois, em um regime militar, toda forma de imposição contrária às determinações é reprimida e silenciada. A frase “andam prendendo tanta gente” faz referência à atividade efetiva do Dops, responsável pelas prisões dos suspeitos. Mesmo com as suas limitações, José sabe, ainda que de forma confusa, que o fato de não poder se expressar e questionar constitui um abuso de poder praticado pelo governo. Em outro excerto, José acaba sendo preso e torturado apenas por ser suspeito de ter ligações com um estudante, morador da pensão, acusado de subversão. Após ser espancado várias vezes, os soldados ameaçam José:

. Se não dá esse serviço logo, vai ficá aqui muito tempo.
 . Então, vou ficar, porque não sei de nada.
 . Sua cara num mié estranha não! Você já não foi preso, não.
 . Não. Nunca.
 O tira bateu um pouco em José, para não desacostumar. Saiu e voltou.
 . É, ficha num tem não. Pelo menos aqui. Vô manda verifica. (BRANDÃO, 1986, p. 47).

Eram comuns, após as prisões, as agressões físicas ocorrerem antes do interrogatório. Após longos períodos de agressões e de tortura, as vítimas acabavam confessando informações falsas, dizendo aquilo que os militares queriam ouvir. José mais de uma vez é espancado pela polícia, até virar assaltante, depois assassino para, enfim, juntar-se ao grupo de Gê, grupo de resistência ao regime autoritário em curso. Sobre a violência e a memória do autoritarismo no Brasil, Lizandro Carlos Calegari contextualiza a década de 1970 como um dos períodos mais opressivos da Ditadura Militar brasileira:

Em termos históricos, foi um período muito opressivo para muitos daqueles que se colocaram contra a proposta ideológica do Estado. A brutalidade cometida pela classe dirigente, calcada no apoio militar, gravitava em torno das repressões e das contestações armadas por meio de torturas, execuções e perseguições variadas; perda dos direitos políticos entre professores, prefeitos e governadores; e, dentre outros, a montagem do aparelho repressivo. (CALEGARI, 2012, p. 62-63).

As classes dirigentes, como afirma Calegari, buscavam nas práticas repressivas dos militares a manutenção da sua segurança e dos seus interesses. Por sua vez, as classes menos favorecidas e contrárias ao regime passaram a conviver com as perseguições e a tortura, correndo ainda o risco de desaparecerem e serem jogados em sacos ao mar ou enterrados em covas anônimas. *Zero*, ao abordar a questão dos desaparecidos e as formas de silenciamento do governo, durante a Ditadura Militar, possibilita a reconstrução da memória das vítimas do período, contribuindo para uma reelaboração da história do país.

Em seu famoso ensaio intitulado “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin propõe a escrita de uma outra história, oposta à tradição da história positivista ditada pela classe dominante. Ao insistir na busca constante da rememoração, o pensador alemão desvia o olhar do discurso oficial para os fragmentos do passado. Benjamin explica que, no processo de articulação do passado, o investigador historicista estabelece a relação de empatia com os vencedores. Quando o enfoque deixa de ser o discurso histórico dos vencedores e passa a ser os fragmentos daqueles que fracassaram, as relações de poder e de dominação passam a ser objeto de reflexão que conduz à práxis transformadora. Para o pensador,

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim, como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso na medida do possível, o materialismo histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Esta é a tarefa que se impõe em situações de construção do discurso histórico em regimes autoritários: a de escovar a história a contrapelo. Fazendo isso, a atenção se volta para o discurso das minorias e das vítimas, para os testemunhos e para os fragmentos esquecidos e negligenciados como verdade histórica, buscando aquilo que o discurso oficial tentou encobrir e negar. *Zero* e *Em câmara lenta* fazem justamente o caminho inverso da história oficial, denunciando em suas estrutura e narrativa aquilo que por muitas vezes foi negado pelos militares.

No romance de Renato Tapajós, essa questão da repressão se estende ao longo de todo o livro. O próprio fio condutor da narrativa inicia com a captura da companheira do narrador após uma batida policial:

Como em câmara lenta: ela 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 contramão. Parou o carro lentamente. Um policial aproximou-se e pediu os documentos. Ele os entregou; o policial examinou-os lentamente. Estavam em ordem. Com os documentos na mão o policial deu a volta no carro, olhou pela janela onde ela estava examinando o interior do carro para ver se havia algo suspeito. Ela sorriu timidamente como que acanhada pelo exame. No banco traseiro, um outro companheiro segurava uma maleta e na maleta tinha uma metralhadora; ela se voltou para trás. (TAPAJÓS, 1977, p. 56-57).

As batidas policiais, como a citada no fragmento acima, faziam parte da rotina dos soldados que buscavam identificar qualquer atividade suspeita. Nesse trecho, no carro, estão presentes os integrantes de um movimento de guerrilha urbana, os quais realizaram um assalto a um carro forte para financiar a sua causa e iniciar o preparo do movimento de guerrilha rural na Amazônia. Esses guerrilheiros, após o assalto, acabam encontrando uma barreira de soldados que estavam realizando uma batida a fim de encontrar atividades suspeitas. Como havia armas no carro, a mulher, capturada e torturada ao longo do romance, dispara um tiro de revólver que acerta um dos policiais, resultando, com isso, no fracasso da operação.

Além desse fragmento, que se repete várias vezes ao longo do livro, apresentando novas informações sobre o episódio, a repressão está presente na obra de Tapajós de diver-

sas maneiras. Na própria apresentação, o autor define o romance como “uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973” (TAPAJÓS, 1977, p. 10), e ainda acrescenta:

É claro que o romance é também uma denúncia da violência repressiva e da tortura, porque ninguém pode escrever com um mínimo de honestidade sobre a política 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 que vivemos hoje. (TAPAJÓS, 1977, p. 10).

Para Renato Tapajós, não era possível escrever sobre o período ditatorial sem abordar a questão da repressão, da violência e da tortura. Como apontado por Regina Dalcastagné, “[e]m 21 anos de ditadura foram tantos os mortos, os torturados e os humilhados que faltaria espaço onde refugiar toda a sua dor. A memória, terreno tão propício, é demasiadamente instável para semelhantes horrores” (1996, p. 15). Assinalando a dificuldade de rememoração desse passado tão doloroso, Dalcastagné aponta, no caso do Brasil, o papel dos escritores que representaram a dor através da literatura. Ainda, segundo a autora, “[é] nos romances que vamos encontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país” (1996, p. 15). Dessa forma, além de representar a dor por meio das personagens, os romances comprometidos com a denúncia do autoritarismo apresentam também as estratégias utilizadas para silenciar os opositores e, de certa forma, confiscar a memória das vítimas, pois os militares acabavam com qualquer prova que pudesse denunciar os seus abusos, inclusive criando falsas causas para as mortes que ocorriam durante os interrogatórios. Em um trecho de *Em câmara lenta*, Tapajós apresenta, através do relato do narrador, as estratégias para encobrir o desaparecimento das vítimas e os assassinatos:

Guardar a sacola com o dinheiro, depois viria o momento de encaminhá-lo; guardar as armas no buraco do assoalho, as tábuas levantadas com cuidado; bobagem, se eles chegarem até aqui não vai adiantar nada, porque eles já chegam sabendo e ninguém pode fingir que não é bem isso. Principalmente agora, como toda essa gente sendo “atropelada”, caindo debaixo de caminhões ou mesmo da escada até virar uma coisa sangrenta, pasta de gente. (TAPAJÓS, 1977, p. 18).

Além de organizar diversas formas de vigilância dos movimentos estudantis e de guerrilha, o aparelho repressivo do governo ainda utilizava os meios de comunicação para divulgar supostos acidentes que ocasionam em mortes. Com a suspeita das práticas que ocorriam nos porões da ditadura, principalmente a tortura, a população concluía que, quan-

do algum suspeito desaparecia ou sofria um acidente suspeito, este tinha sido executado pelos militares. Como afirma Seligmann-Silva, “a ausência de imagens de torturas é parte do buraco negro da memória violenta da ditadura. A violência dos atos brutais do terrorismo de Estado acontecia ao mesmo tempo em que a tentativa de se apagarem os seus rastros” (2014, p. 14). Mesmo utilizando a tortura através de diversas técnicas, o governo negava tais práticas, escondendo esses mecanismos apenas nos porões das prisões, como uma forma de manter a imagem do governo como defensor da população. Nesse sentido, destaca-se a importância dos fragmentos para a escrita de uma nova história. Nesses fragmentos expressos por meio de memórias individuais, na busca das causas das manipulações dos dados sobre o número de desaparecidos e o levantamento de informações sobre causas de mortes suspeitas, tem-se uma nova abordagem do passado. Ao considerar os fragmentos, o discurso linear, apresentado por aqueles que estão no poder, deixa de ser a única opção de leitura, realizando um trabalho de resgate de memórias e contestação do discurso histórico oficial.

Um dos casos que teve grande repercussão nesse período, inclusive no contexto internacional, e que virou filme em 2006, foi o de Zuzu Angel, que, após enfrentar o governo na busca de seu filho desaparecido, acabou sofrendo um acidente de trânsito que ocasionou a sua morte. A morte de Zuleika Angel Jones deixou de ser considerada acidental somente em 2014, após o trabalho da Comissão Nacional de Verdade, que confirmou que a morte de Zuzu estava relacionada aos agentes da repressão. Outro caso de destaque da história ditatorial foi a declaração do suicídio de Vladimir Herzog em 1976. Jornalista, professor e cineasta brasileiro, Vladimir foi levado pelo DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna) para um interrogatório sobre a sua possível ligação com o Partido Comunista. Após ser torturado e assassinado, os militares divulgaram que o jornalista teria cometido suicídio, enforcando-se com um cinto, a fim de manter oculta a causa real de sua morte.

Diferentemente do caso real envolvendo Zuzu Angel e Vladimir Herzog, em *Em câmara lenta*, as situações de repressão são expressas de forma ficcional. Todavia, muitos dos acontecimentos narrados no romance de Tapajós estão relacionados com a própria vida do autor e com suas experiências durante a Ditadura Militar. Para Ettore Finazzi-Agró, “o livro de Tapajós, testemunha e sobrevivente da repressão, escolhe a forma ficcional – embasada justamente nessa contínua mudança de ponto de vista – para dizer o horror dos anos da ditadura” (2014, p. 182-183). Como não havia espaço e liberdade para manifestações contra o

governo, a literatura passou a ser utilizada por muitos escritores brasileiros como forma de denúncia do autoritarismo durante esse período da história.

Em *Em câmara lenta*, a denúncia do autoritarismo aparece de forma bem impactante nas cenas de violência e nas impressões do narrador sobre a sua realidade. Como em *Zero*, além de representar a violência dos instrumentos repressivos, Tapajós mostra como a violência naturaliza-se de forma intensa durante os anos da ditadura. Em um dos fragmentos, o narrador do romance explica:

Mas não se deve deixar transparecer que nos transformaram em carne moída duma vez só e o rosto não transmite nada. Do mesmo jeito que ninguém desconfia que, na cintura, por baixo da malha está aquela automática cromada, nove milímetros que nunca falha um tiro, porque qualquer um dentro desse ônibus pode também estar armado e ninguém sabe. Por isso a gente está cada vez mais isolado, sozinho, desconfiado, mas tudo isso nem tem importância. Mesmo que apareça um gênio apontando uma saída não dá mais. (TAPAJÓS, 1977, p. 19).

De acordo com a afirmação do narrador no fragmento acima, qualquer um poderia andar armado. Esse trecho, além de mostrar a insegurança da população, revela a naturalização das práticas violentas presente na ação de estar armado dentro de um transporte coletivo. Com o aumento da violência, crescem também, como no caso do personagem José, de *Zero*, o individualismo e o sentimento de indiferença frente aos acontecimentos da realidade que encaram a violência como a única forma de relacionar-se com o mundo, o que se verifica com o uso da expressão “não dá mais” utilizada pelo narrador.

Essa violência, na obra de Tapajós, aparece como consequência dos instrumentos de repressão. Ela é manifestada através do combate direto entre soldados e guerrilheiros, na repressão dos movimentos estudantis, em confrontos entre militantes e soldados nas ruas, e de forma bem impactante na cena de tortura da militante Aurora Maria Nascimento Furtado. Essa cena aparece no início do romance, e pouco a pouco, o narrador vai revelando os detalhes que vão desde a captura de sua companheira até o momento de sua morte: “ela atirou outra vez e outro policial que levantava uma metralhadora, caiu. Ela correu por entre os carros e quase todos os policiais foram atrás dela atirando sempre” (TAPAJÓS, 1977, p. 26). Como a censura barrava qualquer forma de manifestação contra a Ditadura Militar, a solução encontrada pelo movimento de Guerrilha urbana foi responder em termos da mesma forma que o regime, ou seja, através da violência. Assaltos e roubos passaram a ser práticas utilizadas pelos movimentos de resistência para financiarem a sua causa.

Outra cena impactante de em *Em câmera lenta* é a narrativa da repressão de um movimento estudantil em uma faculdade. O relato sobre o episódio se estende por seis páginas, em um único parágrafo, mostrando a intensidade da reação dos militares. O trecho inicia com um estudante fugindo para não ser atingido: “ele correu para a banca de jornais que havia na esquina e abrigou-se ali. Um coquetel Molotov explodiu a poucos metros, um ruído de sopro e a chama lambendo a parede” (TAPAJÓS, 1977, p. 32). A partir desse fragmento, o narrador passa a caracterizar o cenário como um campo de guerra com os estudantes resistindo aos policiais que aos poucos invadiam o prédio da faculdade com disparos de artilharia pesada:

De repente, ele ouviu com extrema nitidez vários disparos de arma de fogo em meio ao ruído de vozes e rojões. Levantou a cabeça, assustado, e Lúcia perguntou o que era. Ela a pegou pela mão e quase a arrastou até a porta. Uma gritaria intensa aumentava: ele viu, de relance, alguns rapazes transportando um corpo, do outro lado da rua, perto de um prédio em construção. Gente corria de todos os lados, o saguão, a porta, começavam a ficar superlotados. No meio dos empurrões, Lúcia se afastou dele, sumiu no interior da Faculdade, enquanto ele ouvia pedaços de frases que diziam que um secundarista tinha sido morto. (TAPAJÓS, 1977, p. 34).

Episódios como os descritos nesse trecho mostram a violência praticada pelos militares contra membros de organizações estudantis. Os atos de repressão não tinham apenas o objetivo de reprimir os movimentos, mas sim de eliminar e de acabar com a resistência, o que se verifica pelo uso de armamento pesado e de explosivos. Para Ginzburg, “[o] acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia e o torpor, de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos” (2012, p. 24). Em termos de controle da memória coletiva da história ditatorial do país, o discurso sobre episódios violentos, como os descritos nos fragmentos acima, pode, de um lado, causar desconforto por se tratar de um episódio traumático, e, de outro, pode haver por parte daqueles que detém o poder interesse em ocultar ou omitir tais eventos. A literatura, como afirma Ginzburg, através das mais diversas formas de composição, tem o poder de despertar no leitor o sentimento de empatia, levando-o a propor questionamentos sobre as causas da violência extrema e os motivos de sua ocultação. Esse exercício, proporcionado pelo texto literário, assume um papel de grande responsabilidade contra os processos de tentativa de esquecimento e manipulação da memória coletiva.

Sobre os processos de esquecimento na formação da memória coletiva, a questão dos desaparecidos durante o período ditatorial tem servido de base para muitos estudos relacionados ao resgate da história desse período. Em *Zero*, esse assunto aparece nas prisões dos estudantes que, após serem pegos pelas milícias repressivas, desapareciam:

Sabe de uma coisa engraçada. Prenderam um estudante na pensão. Nem era estudante, a gente desconfia. Dizem que o cara fazia umas reuniões terroristas. ? Besteira sabe. ? Que terroristas. E ainda mais lá. Vê se um cara ia querer derrubar o governo com reunião numa pensão de bosta daquelas. (BRANDÃO, 1986, p. 23).

Com medo das prisões e da tortura, cientistas, intelectuais e artistas encontravam no exílio uma forma de continuarem vivos. Sair do país era uma opção para escapar da repressão, fato representado várias vezes no romance de Brandão como no fragmento abaixo:

Acaba de embarcar, de mudança para a University of Michigan, o cientista Carlos Correia, a maior autoridade do país em comunicações eletrônicas. Ganhando aqui pouco acima de um salário mínimo e sem condições de pesquisa, o sr. Carlos Correia preferiu se retirar por uns tempos até que a situação melhore. (BRANDÃO, 1986, p. 82).

O sumiço de pessoas públicas, como no caso dos cientistas, chamava a atenção da sociedade, assim como o corte de verbas das pesquisas, o que também era um meio da repressão barrar qualquer manifestação contrária ao regime. Mesmo assim, o exílio era uma opção em meio a um crescente aumento dos índices de desaparecidos.

Em *Em câmera lenta*, o assunto dos desaparecidos e das mortes políticas constituem-se no fio condutor da narrativa. Desde o início até o desfecho da obra, o narrador relata e ao mesmo tempo questiona sobre os fatos que se sucederam com a sua companheira após a sua prisão em uma batida policial: “O que fizeram com ela? O tempo bate nos ouvidos, passa gota a gota, o mundo está arreventado em milhares de pedaços, a casa vazia” (TAPAJÓS, 1977, p. 38). Toda a obra evolui em meio aos fragmentos que representam os movimentos de guerrilha e sobre como ocorreu a batida policial, o tiroteio, a prisão e as cenas de tortura que resultaram na morte de Aurora Maria Nascimento Furtado.

Os episódios a respeito do contexto repressivo da Ditadura Militar representados em *Zero* e *Em câmara lenta* eram, na maioria das vezes, evitados pela população em geral, que temia a ação das milícias, e até hoje existe uma dificuldade em abordar tal temática. Essa dificuldade de rememoração pode ser indicada pelas estratégias de apagamento dessa histó-

ria, que fazem com que parte da população duvide da existência das práticas mais extremas de repressão, e também pela dificuldade em lidar com a rememoração de um passado de dor. Essa tendência ao silenciamento é explicada por Michael Pollak em seu estudo sobre relação entre a memória, a história e o esquecimento, apontando “a função do não-dito” (1989, p. 8). Para Pollak,

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem de uma sociedade majoritária ou o Estado deseja passar e impor. (1989, p. 8)

A questão do silêncio durante a Ditadura Militar brasileira, após o seu término em 1989 e até mesmo atualmente, tem revelado os esforços do Estado em impor a sua versão do passado. No entanto, esse processo de imposição não impede, como explica Pollak, que surjam memórias subterrâneas daqueles que estão à margem. A tarefa que justamente se impõe é a de romper com esse silêncio, possibilitando um espaço para a manifestação de tais memórias.

Além dos livros produzidos sobre essa outra versão do passado ditatorial, existem outros trabalhos que visam à recuperação da memória das vítimas da ditadura. Publicado em 2014, O volume III do relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV) apresenta uma lista de 434 vítimas e desaparecidos políticos no Brasil e no exterior entre 1964 e 1988. Como morte, a CNV entende os casos de “1) execuções sumárias ou arbitrárias (incluindo mortes decorrentes de tortura); 2) mortes em conflitos armados com agentes do poder público; 3) suicídios na iminência de prisão ou de tortura e em decorrência de sequelas de tortura” (2014, p. 26); e os desaparecidos: “toda privação de liberdade perpetrada por agentes do Estado – ou por pessoas ou grupo com autorização, apoio ou consentimento do Estado –, seguida da recusa em admitir a privação de liberdade ou informar sobre o destino ou paradeiro da pessoa, impedindo o exercício das garantias processuais” (2014, p. 26). No relatório, constam as informações sobre as vítimas, incluindo os dados pessoais com uma breve biografia, considerações sobre a morte ou o desaparecimento, fontes de investigação, tabelas sobre os direitos humanos violados, conclusões e recomendações.

A morte da companheira do narrador de *Em câmara lenta*, descrita no romance através da ficção, faz parte também do relatório apresentado pela Comissão Nacional da Verdade. De forma verídica, através da pesquisa e da comprovação dos fatos por meio de docu-

mentos, o relatório apresenta a seguinte conclusão sobre o caso de Aurora Maria Nascimento Furtado:

Diante das investigações realizadas, conclui-se que Aurora Maria Nascimento Furtado morreu em decorrência de ação perpetrada por agentes do Estado brasileiro, em contexto de sistemáticas violações de direitos humanos promovidas pela ditadura implantada no país a partir de abril de 1964. Recomenda-se a retificação da certidão de óbito de Aurora Maria Nascimento Furtado, assim como a continuidade das investigações sobre as circunstâncias do caso, para a identificação e responsabilização dos demais agentes envolvidos. (BRASIL, 2014, p. 1086).

Na certidão de óbito de Aurora, a causa de morte apontada são os tiros que atingiram a vítima durante um confronto com os policiais. No entanto, após o estudo dos laudos e com base em depoimento de familiares, o relatório concluiu que o que ocasionou a morte não foram os tiros, mas sim a tortura, e que os tiros só foram disparados contra a vítima após ela estar morta para mascarar o motivo real da morte. O caso de Aurora, presente no relatório e representado no romance de Tapajós, é apenas um dos mais de 400 casos presentes no relatório, que relatam a violação dos Direitos Humanos e pedem a responsabilização dos agentes pelas mortes e pelos desaparecimentos.

Ao abordar a questão dos desaparecidos políticos, Padrós (2004) explica que, quando essa questão tenta ser induzida ao esquecimento pelas classes dirigentes, esta se constitui em uma prática de desmemória. Assim, segundo o autor, no campo de debate das ditaduras latino-americanas, além de discutir a questão da desmemória, deve-se levar em consideração o conceito de memória confiscada, e a atividade de lembrar dentro de políticas de sonegação de informação, pois “não se pode esquecer o que se desconhece” (PADRÓS, 2004, p. 154). O trabalho realizado pela Comissão Nacional da Verdade fez justamente o contrário do governo ditatorial e até mesmo após o fim do regime. Enquanto estes insistiam em negar, omitir e esconder, a CNV, através da pesquisa e da coleta de depoimentos, realizou um trabalho de resgate e até mesmo de reconstrução da memória das vítimas e dos desaparecidos políticos, pedindo em muitos casos a reelaboração dos atestados de óbitos, continuidade das investigações nos casos de desaparecidos e identificação de órgãos e agentes responsáveis. Para Padrós,

No caso das ditaduras latino-americanas recentes, a desmemória é um dos aspectos centrais na complexa relação lembrar-esquecer e explícita, também, o desconhecimento dos fatos ocorridos, ou seja, também resulta da impossibilidade de conhecer e acessar os fatos, que deveriam permitir elaborar e selecionar lembranças.

Portanto a desmemória é sinônimo de silenciamento e apagamento da memória, mas também é o silenciamento e apagamento da própria história. (PADRÓS, 2004, p. 154-155).

Ao negar os fatos do passado e ao controlar a história, o governo impede que a ação de lembrar ocorra, pois, como afirma Padrós, não há o que lembrar. Nesse contexto, os movimentos de reconstrução e de resgate da memória do regime ditatorial, bem como as obras literárias produzidas durante esse período que têm como tema o contexto violento e repressivo da época, são de grande relevância para que a sociedade tenha conhecimento do que foi ocultado sobre esse período, contribuindo, assim, para o trabalho da memória coletiva da história ditatorial.

Além da omissão de dados sobre o período que se estende de 1964 a 1985, por muitas vezes, o Estado buscou manipular dados oficiais e, através dos meios de comunicação, passar a imagem de um país desenvolvido que estava superando a miséria, a fim de garantir uma boa imagem. *Zero* mostra como funcionavam as propagandas do governo exibidas nos jornais que José lia enquanto estava no cinema:

Entrou no cinema, gongo, tela se abrindo. Na minha terra tocava suíte quebra nozes antes do filme começar. O complemento, o trailer, atualidade francesa, o jornal colorido, o filme com Raquel Welch. Luzes acesas, o complemento cheio de inaugurações, o trailer, a atualidade francesa mostrando a visita de Rockefeller à América Latíndia, o jornal colorido contando como o governo resolvia os problemas da educação, e o clima de produção em todos os setores, e como os cientistas que tinham emigrado iam voltar com grandes salários e possibilidades de pesquisa, o filme com Raquel Welch. (BRANDÃO, 1986, p. 44).

No jornal que José lê, esperando o início do filme, as notícias mostram o sucesso do país que tinha todos os seus problemas resolvidos. O governo estava tomando conta da educação, garantindo o avanço econômico e providenciando soluções para o retorno dos cientistas que haviam deixado o país. Em oposição, a obra apresenta vários fragmentos que mostram uma outra realidade do país: violência, saúde precária, desemprego e repressão. Em um deles, José é atropelado e levado a uma clínica: “Levaram a maca até o pátio da clínica. Deixaram lá. Passavam enfermeiros, enfermeiras. Homens muito elegantes entravam em carros último tipo / eram médicos, riquíssimos, todos / homens que nem olhavam a maca de José, largada ao sol, no pátio” (BRANDÃO, 1986, p. 34). Em outros fragmentos, são descritos vários episódios de Carlos Lopes que busca atendimento médico para seu filho:

Carlos Lopes subiu as escadas, tomou elevadores, andou pelos saguões cheios de bancos cheios de gente dos institutos, bateu em guichês, perguntou, pediu, correu. Em dois anos, se esqueceu de tudo, não voltou mais para casa, se esqueceu do trabalho, da vida querendo salvar o filho nos braços. A roupa do corpo foi se esgarçando, a camisa se acabou, o sapato gastou, o terno estava fino, foi se rompendo. Mas Carlos Lopes era antes de tudo forte. Tinha esperança e sabia que iria encontrar o guichê certo.

[...]

Numa madrugada, ao rubro lampejo da aurora, um homem nu subiu as escadas do instituto.

Na mão levava um esqueletinho branco.

Guichê 9.

? Está morto. Então é o guichê 7. (BRANDÃO, 1986, p. 96-97).

Ao contrário da tentativa de mostrar a imagem de um país em que os problemas estavam sendo resolvidos, em *Zero*, é descrita, através de fragmentos de notícias, de Carlos Lopes e do próprio José, a precariedade do atendimento público de saúde. No primeiro caso, José, mesmo após ter sido atropelado e ser levado a uma clínica, não recebe o atendimento adequado e é tratado com indiferença por médicos e enfermeiras. Já no caso de Carlos Lopes, a demora e a burocracia dos formulários e dos guichês do instituto médico fazem com que o personagem, após uma longa peregrinação na busca por atendimento, espere dois anos para o atendimento de seu filho que acaba morrendo. Além de representar a precariedade dos sistemas de atendimento de saúde, em *Zero*, a falta de segurança no trabalho, a fome e a miséria do país também são representados:

Todos os dias chegam trabalhadores à procura de emprego. Sempre há vagas nas obras dos Monumentos Nacionais. Dizem (não se confirma) que quase todos os dias morre operários em acidente pela falta de segurança e pela pressa com que o governo pretende terminar a obra, a fim de comemorar o Décimo Aniversário da Revolução que tirou o país das mãos dos comunistas. (BRANDÃO, 1986, p. 51-52).

A busca por emprego, tema presente em *Zero*, aparece representado pelo próprio José, que perde seu emprego de matador de ratos no cinema. Além disso, no romance, os imigrantes vêm da Argentina e da Costa Rica para trabalharem nas obras do governo. Mesmo conseguindo emprego, esses trabalhadores corriam vários riscos devido à falta de segurança. Essa falta de segurança é justificada no trecho pela pressa em terminar os monumentos a tempo das comemorações do décimo aniversário do regime ditatorial. Outra informação importante no trecho é expressa entre parênteses: “(não se confirma)”, mostrando que, apesar dos riscos nas construções, as mortes não eram confirmadas a fim de manter a boa imagem do regime militar. Em contraste ao milagre econômico promovido pela Ditadura Militar, *Zero* traz em sua narrativa trechos que retratam a fome e a miséria da população:

Nas proximidades do mato, havia um terrível mau cheiro onde o povo tinha excrementado. Começavam a chegar crianças que remexiam a sujeirada. Cachorros sarnentos acompanhavam seus donos, ou agiam isoladamente. Brigavam as crianças, os cachorros e as mulheres que tinham vindo buscar papel. Os aproveitadores do lixo estavam pondo fogo nos montes e a fumaça era fedida.

? E agora, Átila. Eu sem emprego, você também.

. A gente se vira. Calma, que se vira. O negócio é esse, hoje em dia. Emprego, emprego, nem tem, nem eu quero.

. Mas eu quero. Fico nervoso, sem emprego. Me dá uma coisa, esquisita. (BRANDÃO, 1986, p. 32).

Aqui, mais uma vez, aparece a falta de emprego que deixa José preocupado. Ao conversar com Átila, José demonstra o seu nervosismo em ter que buscar emprego, pois sabe que as oportunidades são poucas. O cenário em que José e Átila estão justifica a preocupação do protagonista. Eles estão conversando em meio aos catadores de lixo, entre crianças que procuram o que comer junto com os animais, mostrando as condições desumanas a que são submetidos os desempregados. José sabe que, sem emprego, ele não terá como se sustentar, correndo o risco de ser levado à mesma situação daqueles catadores.

Os fragmentos de *Zero*, que mostram um país com fome, miséria e desemprego, confrontam com o discurso dos militares que enalteciam o regime, apontando-o como o responsável pelo milagre econômico que proporcionava o crescimento do país. Para evitar qualquer discurso contrário ao promovido pela ditadura, os sindicatos foram fechados, e as greves violentamente reprimidas até serem proibidas. Sobre a questão dos sindicatos e das greves, em *Em câmara lenta*, elas aparecem descritas no seguinte trecho:

Fez considerações sobre a situação política do país, sobre a escalada repressiva da ditadura, tomando como exemplo a própria intervenção policial nas fábricas. Explicou onde se encontravam concentradas as forças da ditadura e mostrou a alternativa que existia: a guerrilha rural. Disse de como eram importantes os quadros experimentados na luta, principalmente de origem operária e da necessidade de se montar uma sólida retaguarda nas cidades, principalmente uma organização preparada para a guerrilha urbana. O operário ouviu tudo, ficou em silêncio, pensando. Depois perguntou: “E a greve? O que a gente faz com ela?” Ele ficou um momento sem saber o que dizer. O operário insistiu: “E esses companheiros todos que entraram na greve conosco? Que que a gente tem pra propor pra eles agora?” (TAPAJÓS, 1977, p. 128).

Ainda que houvesse a possibilidade de resistir com os movimentos de guerrilha rural e urbana, era difícil para os organizadores conseguirem adeptos por causa da violência da repressão. No trecho acima, mesmo com a alternativa da guerrilha rural, a população tinha receio em aderir aos movimentos pelo medo de serem pegos, torturados e acabarem como desaparecidos.

Além de realizarem um trabalho de reconstrução de memória através da abordagem dos assuntos da repressão, tortura e manipulação de dados, os romances elencados neste estudo trabalham com a questão da memória através da sua composição e na própria constituição das personagens. Em *Zero*, como já citado anteriormente, José não tem consciência do seu papel social, é um sujeito alienado e incapaz de compreender o que ocorre a sua volta: “José se indaga da motivação do crime. E quando não há? O problema de José é a falta de lucidez. Ele não pode ver claramente os motivos” (BRANDÃO, 1986, p. 32). Sem ter clareza sobre as causas das transformações sociais e sobre suas próprias atitudes, o personagem não consegue elaborar o seu próprio testemunho, pois ele próprio é construído de fragmentos e retalhos, assim como o próprio romance e as memórias das vítimas da Ditadura.

De forma distinta, em *Em câmara lenta*, o narrador constrói a narrativa apresentando suas memórias sobre os movimentos de guerrilha e a morte de sua companheira. Para ele, não existe o presente nem o futuro, pois ele está preso ao passado:

É muito tarde.

A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha, Todas as coisas estão curvas e se fecham, casa, árvores, a próxima esquina. Até chegar aqui. E não há mais onde chegar, embora haja. (TAPAJÓS, 1977, p. 13).

O compromisso do narrador é o de construir uma narrativa que conte como o movimento fracassou, no entanto, mesmo que essas memórias sejam relatadas, elas ainda não são suficientes para que ele abandone suas memórias e prossiga com sua vida. O sentimento que surge, ao longo da narrativa, é o de impotência em abandonar o passado, resultado do fracasso e da perda da companheira, mas também do trauma causado pelo regime ditatorial que afeta diretamente na elaboração da memória.

A possibilidade de leitura do período da ditadura do ponto de vista da população marginalizada, dos guerrilheiros e das vítimas da censura e da repressão colabora para que a história da Ditadura Brasileira seja reelaborada. Para Enrique Serra Padrós,

Na América Latina pós-ditaduras, as instituições do Estado, parte dos setores políticos e empresariais, as forças armadas e importantes segmentos associados da economia internacional e da política externa dos EUA, entre outros conspiraram fortemente contra o “lembrar” e o conhecer. (2004, p. 155).

Essa conspiração problematizada por Padrós justifica por que, por muito tempo, após o fim da Ditadura Militar brasileira e até mesmo nos dias atuais, existe uma resistência muito grande por parte de diversos segmentos da sociedade em abordar a temática dos anos ditatoriais, justamente porque o exercício desejado é o de esquecer e não o de lembrar. Esse esquecimento é ainda apontado por Padrós no anestesiamiento da sociedade. Esse anestesiamiento se tornou ainda mais forte com a Lei da Anistia que, como uma borracha, apagou os crimes contra os Direitos Humanos, perdoadando os militares que cometeram a tortura. Nesse contexto de negação e imposição de uma memória nacional e oficial, o que é apontado por Padrós (2004), é que a ação de esquecer seja uma opção e não uma imposição:

O esquecimento deve ser uma opção, principalmente no que diz respeito a experiências traumáticas como a tortura, o sequestro, os expurgos, os fuzilamentos simulados, os desaparecimentos, as prisões, o exílio, o insílio, o desexílio, as detenções clandestinas, o “botim de guerra”, as execuções e outras modalidades de repressiva estatal. (PADRÓS, 2004, p. 156).

No entanto, para que o esquecimento dessa história seja uma opção, esses fatos devem primeiro ser lembrados. “Diante do apagamento dos próprios eventos é literalmente impossível esquecer, reciclar ou apagar memórias porque não há o que apagar” (PADRÓS, 2004, p. 157). Os romances *Zero* e *Em câmara lenta*, através da ficção, propõem uma atividade de lembrar o que aconteceu durante os anos da Ditadura Militar brasileira. Essas obras permitem ao leitor, através da representação da violência, da censura e da repressão, o conhecimento de uma memória que por muitas vezes foi manipulada pelo Estado. Ainda que sejam obras ficcionais e representem casos isolados, elas permitem a reflexão sobre como foi para os que se opunham ao governo conviverem com o medo da repressão. Ao permitirem o resgate de memórias individuais, os romances em questão proporcionam a construção de uma nova memória coletiva sobre a Ditadura Militar, atuando como forma de resistência contra as formas de silenciamento sobre o período.

3.2 TRAUMA EM *ZERO* E *EM CÂMARA LENTA*

Um ponto que merece atenção no que diz respeito ao resgate da memória do período da ditadura é o impacto do trauma nos sobreviventes. Como as vítimas foram expostas a situações de violência e de tortura, existe uma dificuldade de verbalizar essa vivência de forma linear, conexa e até mesmo de elaborar uma narrativa sobre esses eventos. Além de serem narrativas de resistência contra a repressão e a ditadura, os romances *Zero* e *Em câ-*

mera lenta também são narrativas do trauma. A escolha dos temas, da posição do narrador e da própria forma fragmentada de composição da obra representa o impacto traumático causado pelas práticas repressivas da Ditadura Militar.

É importante sinalizar que, mesmo que o trauma seja resultado de eventos que estão no passado, ele penetra no presente justamente por seu caráter atemporal. Muitos dos sintomas que se manifestam como resultado da experiência traumática acompanham as vítimas ao longo de toda a sua vida, ou ainda só aparecem após longos períodos, manifestando-se por meio de diversos sintomas. A literatura, dessa forma, constitui-se também como um instrumento para a manifestação de narrativas marcadas por experiências traumáticas. Sigmund Freud destacou o caráter atemporal do trauma após o tratamento das neuroses traumáticas dos soldados que sobreviveram após a Primeira Guerra Mundial. Segundo o psicanalista, o trauma se caracteriza por uma fixação no momento da experiência traumática. Essa fixação é resultado de uma falha no sistema de defesa do indivíduo e a falta de preparo para a recepção do evento que configura o trauma.

Os estudos sobre as manifestações traumáticas dos sobreviventes da Primeira e da Segunda Guerra Mundial deram embasamento para a compreensão de outros eventos traumáticos que ocorreram após essas catástrofes. No Brasil, essas pesquisas serviram de base para o entendimento de diversas manifestações sobre o período ditatorial. Por meio desses estudos, buscou-se a compreensão desse período através dos relatos das vítimas, das representações artísticas e da própria tendência ao silenciamento sobre esse período da história nacional. Nos anos de ditadura no país, o autoritarismo permitiu aos militares a prática das mais variadas formas de violência que ocasionaram na população diversas manifestações de experiências traumáticas. Esses sintomas podem ser percebidos nos relatos das vítimas de sessões de tortura, por exemplo, na angústia das famílias que tiveram parentes desaparecidos, na dificuldade de alguns em falar sobre esse período, e também nas manifestações artísticas e literárias escritas sobre e durante os anos ditatoriais.

As produções literárias sobre a história desse período constituem-se em uma forma do resgate histórico da Ditadura Militar e também de testemunho das vítimas do autoritarismo. Esse testemunho está associado a uma prática de narrar, que, segundo Seligmann-Silva (2008), é uma atividade fundamental para o resgate da memória das vítimas de catástrofes históricas. No entanto, o testemunho de situações de extrema violência não é uma tarefa fácil para as vítimas, pois, ao relembrar tais experiências, é como se novamente tais episódios voltassem a ocorrer. Isso significa que o testemunho de muitas das vítimas do

período ditatorial não pode ser realizado em consequência dos sintomas que acompanham a experiência traumática. Nesse contexto, destacam-se as narrativas que foram elaboradas após um período de distanciamento desses eventos e, em especial, a literatura produzida nesse período, que buscou na representação artística um espaço para tal manifestação.

Diante da dificuldade e, em algumas situações, da própria impossibilidade de se narrar situações traumáticas, a literatura se coloca a serviço do trauma, tentando realizar o trabalho do testemunho. Cabe destacar que esse trabalho não ocorre de forma pacífica, uma vez que se coloca diante da impossibilidade de testemunho da vítima, e confronta o discurso daqueles que tentaram negar e apagar as práticas de violência, tortura e assassinatos. Nesse sentido, esses testemunhos teriam, além do compromisso com o trauma das vítimas, o comprometimento com a memória da Ditadura Militar brasileira. Particularmente em relação aos romances *Zero* e *Em câmara lenta*, eles operam através de suas narrativas para um trabalho de elaboração do trauma do período ditatorial, representando situações extremas a que a população foi exposta durante os anos do autoritarismo.

Assim como os testemunhos dos eventos traumáticos apresentam rupturas, o romance de Ignácio de Loyola Brandão e o de Renato Tapajós também não são constituídos de narrativas lineares. Uma das explicações para essa estrutura singular remete ao próprio contexto de produção das obras que tinham a censura para monitorar todas as manifestações artísticas da época. A censura, entendida como forma de controle e violência contra os artistas e intelectuais, contribuiu para que os escritores utilizassem novas formas de manifestação, buscando, por um lado, fugir à ação da censura, e, por outro, denunciar as atrocidades cometidas pelos militares.

Assim, além de terem a própria composição singular fragmentada marcada pelo impacto traumático, esses romances abordam o trauma também em níveis temáticos. Neste capítulo, procura-se analisar como o trauma se manifesta em *Zero* e *Em câmara lenta* através do narrador dos romances, na composição dos personagens, na relação entre tempo e espaço, relacionando o tema com a questão da dor e da melancolia.

Lizandro Carlos Calegari (2014) aponta para a questão do trauma presente em alguns romances e contos produzidos durante a Ditadura Militar brasileira e em filmes feitos durante e após o período ditatorial. Na análise de *Zero*, Calegari explica que o trauma se manifesta no romance por meio do contexto violento em que estão inseridos os personagens, na dificuldade da elaboração da memória dos protagonistas, na tentativa do narrador em externalizar e ordenar os fatos e na fragmentação dos relatos que se apresentam de forma caótica

na obra. Além disso, o autor destaca que a forma de organização particular de *Zero* é resultado do diálogo que se estabelece entre a violência, a memória e o trauma.

Nesse sentido, a composição de *Zero*, por meio de uma estrutura caótica, busca, através da diversidade de fragmentos, representar a própria realidade marcada pelo choque. Em *Zero*, o narrador, em vários trechos, parece se ausentar do texto, o que faz com que a narrativa seja construída através do processo de colagem e montagem de diversos trechos como exemplificado na seguinte citação:

TOQUE DE RECOLHER

Com a repressão que anda por aí, ninguém quer sair de casa, as ruas são vazias, cassaram as licenças para circular depois das 21:34 horas.

O POÇO DA SOLIDÃO

José foi intimado a depor. O dono da pensão se atirara no poço, alegando miséria. Tinha convidado a mulher, mas ela não quis, disse: Vai sozinho. A polícia suspeitava. Numa só semana, três pessoas tinham se atirado em poços, alegando miséria. Um psicólogo declarou: “Psicose. Normal. Não deve haver crime, afinal os que morreram eram miseráveis mesmo”.

O MIRACULOSO

Frankil, o maior faquir do País, tentará trazer para nós o título de campeão mundial do jejum, ficando sem comer 111 dias. Venham incentivar Frankil a nos dar mais um título mundial.

(BRANDÃO, 1986, p. 15).

Os fatos narrados em *Zero* pertencem ao personagem José, e em alguns momentos esses fatos são apresentados pelo próprio personagem através de uma narrativa desconexa. O narrador, nessa obra, assume o papel de um repórter, e a cada fragmento apresenta uma nova informação não apenas sobre José, mas sobre a realidade em que ele está inserido, como no fragmento em que ele apresenta informações sobre o toque de recolher e o faquir. Essa nova forma de narração, baseada em um narrador jornalista, está associada, segundo Santiago (1989), ao processo de modernização da sociedade que não permite mais o diálogo sobre as experiências vivenciadas. Dessa forma, o narrador pós-moderno elabora sua narrativa transmitindo as experiências dos outros. Assim, como as experiências não são do narrador, elas não se apresentam de forma linear e segundo Santiago são “por definição, quebradas” (p. 47).

No romance de Ignácio de Loyola Brandão, o narrador deixa de transmitir uma vivência para, através dessa composição singular, assumir o ponto de vista de um espectador. Sobre essa forma de narração Silviano Santiago explica:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona da sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (1989 p. 39).

Essas mudanças que ocorrem com o narrador pós-moderno estão relacionadas à ideia de catástrofe que não permitem mais ao narrador articular uma narrativa coesa, coerente e linear. Através da análise da obra *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire, Walter Benjamin trabalha com os conceitos de alegoria, catástrofe e choque através das relações que se estabelecem entre literatura e sociedade. Segundo o autor, a mudança das estruturas das obras e a da própria relação estabelecida entre a obra e o leitor estão relacionadas com as mudanças ocasionadas pelo capitalismo, os avanços científicos e tecnológicos da sociedade. Assim, não haveria mais espaço para a aura devido aos choques que os indivíduos sofrem no mundo moderno. Do mesmo modo que as estruturas narrativas sofreram mudanças, a história passa a ser concebida como catástrofe, substituindo a antiga concepção de episódio de triunfo.

Para Benjamin, os choques são o resultado das relações que se estabelecem entre as multidões nos grandes centros urbanos. Essas relações são comparadas pelo autor ao indivíduo que, inserido na realidade moderna, mergulha em um tanque de energia elétrica e se torna incapaz de processar esse choque. Nessa perspectiva, a arte deixa de ser concebida apenas como representação do belo para assumir o papel da denúncia da realidade. Dessa forma, o narrador de *Zero* transmite as experiências de indivíduos atingidos pelo choque e pela catástrofe.

Zero, além de representar uma nova forma de composição de narrativa, se destaca também pela abordagem de temas referentes ao contexto autoritário da Ditadura Militar. No primeiro bloco apresentado, o narrador fala do toque de recolher, que durante a ditadura proibia as pessoas de circularem nas ruas após determinada hora. Nesse fragmento, o narrador cita que as ruas ficaram vazias pelo motivo de ninguém querer sair de casa devido à falta de licença para circular nas ruas durante a noite. O fato de as pessoas cumprirem as deter-

minações do governo está associado ao medo de ser preso ou torturado, pois era assim que os militares reprimiam qualquer um que não acatasse suas ordens.

Em *Em câmera lenta*, a narrativa do romance, assim como em *Zero*, se desenvolve apresentando fragmentos que remetem ao contexto repressivo da Ditadura Militar brasileira:

O barco à deriva foi encontrado por alguns caboclos. A polícia veio ver o corpo do piloto, encontrou livros e o disco. Os serviços de segurança consideraram os livros como altamente subversivos. As circunstâncias em que se havia descoberto o barco, alguns boatos que começavam a correr sobre o venezuelano, o desaparecimento de alguns estudantes levaram as autoridades à conclusão de que a segurança nacional estava ameaçada. Havia guerrilha na Amazônia.

Ele desligou o rádio com um movimento brusco. Levantou-se irritado, e foi até a janela, ficou olhando sem ver a noite silenciosa. Na sala pesava um silêncio espesso. Os outros, sentados em volta da mesa, olhavam o tampo de fórmica e calavam. Lúcia levantou os olhos para as costas dele, Fernando olhou para as próprias mãos estendidas sobre a mesa e a outra companheira olhou para Fernando. A Agência Nacional tinha acabado de transmitir a decretação do Ato Institucional número cinco: na cabeça de cada um soava confusamente aqueles parágrafos, suspensão de “habeas corpus” para crimes políticos, recesso forçado do Congresso, novas cassações a critério do Presidente. Sensação de que algo importante acabava de acontecer, mas o sentido lhes escapava. Aquelas coisas pareciam um tanto distantes, como se fossem intrigas palacianas que não os afetava diretamente – mesmo assim sabiam de modo difuso que algo havia mudado. (TAPAJÓS, 1977, p. 43-44).

No primeiro bloco da citação, o narrador traz informações a respeito do movimento de guerrilha na Amazônia. Ao encontrar um barco abandonado com um corpo e materiais subversivos, a polícia ligou esse episódio ao sumiço de alguns estudantes e aos boatos sobre o venezuelano que estava envolvido no movimento, concluindo sobre a presença do movimento de resistência. Já no segundo fragmento, os personagens e o cenário são outros, porém eles também remetem ao contexto ditatorial uma vez que cita o AI-5, considerado o Ato Institucional mais duro da Ditadura Militar.

Cabe destacar que, em ambos os fragmentos apresentados de *Zero* e de *Em câmara lenta*, as ações dos militares são citadas, tanto na forma de controle da população, quanto através das ações repressivas e da classificação de materiais como subversivos, na prática de interrogatórios, nas investigações de movimentos de resistência e através dos Atos Institucionais, principalmente do AI-5, que oficializou a perseguição do movimento de esquerda. Todos esses eventos marcaram profundamente a história nacional, pois o autoritarismo do governo, por meio da violência física e psicológica, constituiu nas vítimas, nos sobreviventes e nas próprias testemunhas desses eventos, experiências traumáticas.

Dessa forma, levando em consideração o contexto em que estavam inseridos os autores de *Zero* e *Em câmara lenta*, eles também foram expostos ao trauma causado pela censura, repressão, tortura e abusos do governo. Nesse sentido, os narradores dos livros também assumem características ligadas aos sintomas dos sobreviventes de experiências traumáticas. Esses sintomas se manifestam na falta de um discurso linear, ausência de uma narrativa ordenada, fixação e repetição na cena que desencadeou o trauma, anulação da perspectiva de futuro e dificuldade de estabelecer uma narrativa coerente.

Após a Shoah, muitos sobreviventes, na tentativa de relatarem suas experiências de dor e de sofrimento, não conseguiram elaborar uma narrativa completa, apresentando um discurso composto de fragmentos, repetição de cenas e ausências. Essa dificuldade de organização de uma narrativa coesa também se verifica em *Zero*, que não utiliza uma narrativa linear e mistura diversos assuntos:

HORA OFICIAL

Os arautos subiram aos palanques e o corneteiro tocou: reunir. Determinações governamentais.

Vai ser permitida novamente a instituição do carnaval. Os departamentos oficiais em comunhão com a Santa Madre Igreja (1), resolveram que:

Cada cidadão receberá um cartão (verde para os homens, vermelho para as mulheres, azul para as crianças) que será visado pela Paróquia local. O pároco visará o cartão após as visitas de uma hora ao Santíssimo Sacramento. Esse cartão facilitará a entrada nos bailes carnavalescos. Sem o visa, ninguém poderá brincar nos clubes, boates, associações.

Para o carnaval, os cidadãos deverão estar trajados de modo conveniente, sob pena de não serem admitidos nos recintos. Não serão permitidas aproximações entre homens e mulheres, devendo os salões serem separados, a fim de evitar tentações, escândalos, imoralidade.

Aos transgressores, a pena: de 1 mês a 12 anos de prisão. Caso mais grave castração.

ADEUS, ADEUS

Hélio Borba, o cientista preso por fazer experiências de inseminação artificial e criação de fetos em tubos de ensaio, deixou o país ontem, aceitando o convite feito pela Universidade de Moscou. Os trabalhos do professor Borba tiveram a mais ampla repercussão mundial, apesar de estarem proibidos em nosso país.

NOVOS SUBSÍDIOS PARA A FORMAÇÃO DE JOSÉ

As mulheres fazendo hóstia, tira a mão daí menino, sua mãe comanda o grupo, nas tardes de quinta-feira, as mulheres misturavam farinha e água, colocavam em formas compridas, José vai comendo as sobras enquanto ouve a mãe cantando, um gentil beija-flor que voava sobre as flores de um lindo jardim, ao beijá-las assim murmurava, o seu beijo é um prazer para mim, beija-flor, beija-flor.

A DOENÇA DE ROSA

. Eu pego uma camionete, trago um tambor de água.

- . Deixa, logo vem.
- . Rosa, olha o fedor, ninguém aguenta.
- . Eu ponho creolina, todo o dia. Nem fede tanto assim.

A privada cheia, a água negra, Rosa sentada no bidê, lendo M. Delly, esperando José chegar para sair e comer qualquer coisa. Rosa envolvida por aquele cheiro decomposto, de tudo aquilo que tinha passado por dentro de José e Rosa. Tinha sido parte deles e depois devolvido agora, apodrecia e fedia. De modo que era um pouco dos dois que se decompunha ali, enquanto Rosa lia e aspirava o cheiro, que tinha vindo dela mesma. (BRANDÃO, 1986, p. 163-164).

Nos fragmentos apresentados, o narrador de *Zero* vai mostrando pequenos trechos que saltam de uma temática para outra. Em outras partes do romance, aparecem trechos com os mesmos títulos. Em “Hora oficial”, o narrador apresenta as determinações do governo; já em “Adeus, Adeus”, aparecem informações sobre cientistas e pesquisadores que deixam o país. As técnicas de manutenção do poder dos militares, tal qual a ação da censura, da repressão e as prisões são temas recorrentes no livro de Brandão. Esses assuntos aparecem no fragmento acima, utilizando também um tom irônico, como no trecho que fala sobre a permissão das festas de carnaval. O exílio, como aparece descrito na passagem de Hélio Borba, foi a forma utilizada por muitos cidadãos para fugir da censura e da repressão. Logo após esses blocos, o narrador apresenta informações sobre o passado de José, incluindo, sem nenhuma referência, falas de personagens e a letra de uma música. O último trecho da citação se refere ao presente de José e à situação dele e de Rosa após um longo período sem abastecimento de água. Essa dificuldade do narrador em organizar a narrativa, utilizando uma linguagem objetiva e jornalística, é resultado das novas formas de manifestação literária que surgem no mundo pós-moderno, mas também é formada de fragmentos desconexos que remetem às experiências traumáticas do período da Ditadura Militar brasileira.

O narrador de *Em câmara lenta* também se apresenta de modo problemático e isso se faz representar na forma fragmentada do romance. No romance de Tapajós, o trauma, que se expressa na obra na composição do romance através de fragmentos e nas próprias impressões do narrador-personagem, são resultado da violência extrema praticada durante o período ditatorial. Na obra de Renato Tapajós, a fragmentação também se destaca na composição do romance por trechos que, ora aparecem narrados em primeira pessoa com as impressões do narrador-personagem, ora narram episódios em terceira pessoa sobre os movimentos de guerrilha:

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 e desceu suavemente na

abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão, estampido rompendo o silêncio. O policial, atingido na testa, foi lançado para trás rolando no chão. As portas do carro se abriram simultaneamente e os três saltaram, disparando suas armas e correndo cada um para um lado, por entre os carros parados no bloqueio e que ocupavam toda a rua. Ela atirou outra vez no policial que levantava a metralhadora, caiu. Ela correu por entre os carros, quase todos os policiais foram atrás dela, atirando sempre.

O vento desencalhou o barco e ele começou a descer o rio, levado pela correnteza, transportando o corpo do piloto, alguns livros e um disco editado pela UNE, que se chamava “O Povo Canta”.

Marta e seus companheiros entraram no aeroporto e, calmamente, foram até a banca dos livros. Do outro lado do saguão, ele os viu entrar, olhou para o relógio. Voltou-se para a porta e Fernando chegou, quase irreconhecível, os cabelos de outra cor, paletó e gravata. Perto do portão de embarque outro companheiro olhava os aviões. Tudo certo. Fernando pedira cobertura, ia embarcar para Europa, para, depois, pegar a conexão com Cuba. Seu nome já era conhecido pela repressão e temia que os documentos frios não convencessem. (TAPAJÓS, 1977, p. 25-26).

No campo de análise das tentativas de elaboração de narrativas de experiências traumáticas, o romance *Em câmara lenta*, ao apresentar a temática da repressão e das práticas de tortura, assume o compromisso com o testemunho das vítimas. Por se tratar de experiências traumáticas, esse testemunho não ocorre de forma completa, apresentando uma narrativa caracterizada por apresentar ideias incompletas e misturar fatos de diferentes episódios. No trecho apresentado, são narrados fatos sobre a batida policial, um barco abandonado durante o movimento de guerrilha na Amazônia e a tentativa de fuga de um militante. Além de um texto composto por blocos com diferentes episódios, ocorre a repetição do primeiro fragmento diversas vezes no romance, o qual retoma a cena da perseguição da companheira do narrador.

Os fragmentos que compõem a narrativa de *Em câmara lenta* são apresentados pelo narrador sem uma ordem conexa, como se fossem recortes de episódios distintos. No primeiro trecho, o narrador apresenta o episódio de uma batida policial e da reação de uma militante. Na sequência, é apresentado um fragmento sobre um barco abandonado pelos militantes na Amazônia enquanto tentavam instaurar o movimento de guerrilha na região. Ao final da página, a narrativa é sobre um militante chamado Fernando, integrante da guerrilha urbana, que tenta deixar o país para fugir da repressão.

A problemática dos narradores de *Zero* e *Em câmara lenta*, que não conseguem elaborar uma narrativa linear e conexa, está vinculada à experiência traumática dos anos da Ditadura. O próprio narrador é atingido por esse trauma e torna-se incapaz de apreender a realidade de forma completa. Sobre o narrador nos romances modernos, Theodor Adorno explica o motivo das mudanças nas formas de narração em seu famoso ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*. Para Adorno, a posição do narrador apresenta-se problemática, pois “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2003, p. 55). Essa impossibilidade da narração está associada, segundo o teórico, ao impacto dos choques aos quais o indivíduo é exposto que não permitem mais uma narração objetiva.

Para Adorno, as mudanças que ocorrem na posição do romance moderno remetem à impossibilidade de narrar fatos impossíveis de serem simbolizados: “O romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato” (2003, p. 56). Sobre os fatos que não podem ser narrados, o teórico cita as experiências dos sobreviventes que não conseguiram elaborar um relato sobre os episódios da guerra. Essa impossibilidade de organizar uma narrativa sobre episódios de extrema violência se associa ao impacto do trauma que se manifesta, em alguns casos, na impossibilidade da simbolização.

Nesse sentido, *Zero* e *Em câmara lenta* constituem-se em um testemunho daqueles que foram reprimidos pelos militares e integra, em suas estruturas, características dos sintomas dos sobreviventes de situações extremas de violência. Essas características consistem na dificuldade de resgatar os eventos do passado e na dificuldade de elaborar uma narrativa linear sobre o episódio traumático. Em algumas situações, é como se a vítima ficasse presa à situação do trauma, tornando-se incapaz de prosseguir com sua vida. Além da tortura física, a tortura psicológica e o próprio medo da repressão tornaram o período ditatorial um episódio traumático. Em *Zero*, Brandão representa esse cenário no seguinte trecho:

PENSAMENTO

Bandido não se entrega.
Vai se matar com bala de prata.
Esquadrão quer pegá-lo antes

DICUMENTO PRAS OTORIDADE

Fecharam a entrada do Boqueirão. Revista pente-fino. Casa por casa, beco por beco, buraco por buraco. Procuravam esconderijos, alçapões, portas secretas, túneis. Milícias Repressivas aliadas ao Esquadrão Punitivo. O Esquadrão deixara de ser a organização clandestina que matava e telefonava para os jornais informando

o local. Depois da reportagem no *Life*, tinha sede, carros especiais, uniformes cheios de galões cromados, botas altas, quepes. Na gola brilhavam as iniciais EP. Tinha poder e não respondia a ninguém.

. De pé, todo mundo. Todo mundo da parede. Vaaaaaaiiiii logooooo!

Átila largou o taco, Zé correu, o Herói ficou olhando. E havia ainda o Boi Sosso, Neide Boceta Fácil, Orlando Furioso, Picadepau e o Homem Roda. Estavam jogando Vida, um jogo proibido, como todos os jogos do país (Determinação Governamental Revolucionária 467), com exceção do futebol que devia, no entanto, ser jogado com calções compridos para não ofender a moral das mulheres assistentes. (BRANDÃO, 1986, p. 116-117).

As batidas policiais eram práticas comuns durante os anos do autoritarismo no país, uma vez que tinham como objetivo identificar e punir subversivos. O narrador de *Zero* apresenta um episódio em que as Milícias Repressivas junto com o Esquadrão Punitivo realizaram uma operação de pente-fino no bairro Boqueirão em busca de suspeitos. Durante a Ditadura Militar, muitos assassinatos foram cometidos pelo Esquadrão da Morte que agia sem responder à lei nenhuma. Essa organização é representada no romance pelo Esquadrão Punitivo que causava medo e pânico na população. Esse medo é representado através do comportamento dos personagens que param imediatamente o que estão fazendo após a chegada dos militares.

Em *Em câmara lenta*, a ação dos militares contra os guerrilheiros também é narrada, nesse caso, com ênfase para a violência empregada contra aqueles que tentavam escapar:

O venezuelano apertou-se contra o chão. Ainda uma vez o cerco, ainda uma vez o ruído do helicóptero passando sobre sua cabeça. Ainda uma vez o dia do caçador. Ela já sabia que não havia saída: dessa vez o mato era ralo não era a mesma proteção das grandes árvores, a área era pequena e ele já vira o bloco compacto de soldados. Mas era melhor ainda esperar. Quem sabe? Ele ouviu uma mudança no ruído do helicóptero e levantou a cabeça para olhar. O helicóptero estava parado sobre a clareira em que o japonês tinha entrado. Pela porta lateral, um soldado apontou uma metralhadora e disparou contra o capim. As folhas verdes se agitaram golpeadas pelas balas, enquanto o japonês sumia, colado ao chão. Soldados surgiram correndo nas margens da clareira, formando um semicírculo que avançava. De repente o japonês se levantou no meio da clareira e, antes que fizesse um gesto, uma bala atravessou-lhe o peito. Ele cambaleou, caiu ajoelhado. Os soldados continuaram a avançar, disparando contra ele, enquanto o helicóptero baixava e a metralhadora acertava os seus tiros. O corpo magro trepidava ao impacto das balas, que o atingiam em todas as partes do corpo, arrebatando a sua cabeça, quebrando os seus braços, abrindo o peito e a barriga. Quando os soldados chegaram perto e o helicóptero suspendeu o fogo, restava apenas uma massa sangrenta e disforme. O helicóptero subiu novamente e o peruano, na outra extremidade da clareira apareceu com os braços pra cima, acenando e gritando que se entregava. Os soldados olharam para ele, chegaram a levantar suas armas, mas contentaram-se em esperar que ele se aproximasse. Cercaram-no e um deles deu-lhe uma coronhada. (TAPAJÓS, 1977, p. 154-155).

Em uma tentativa de fuga de uma prisão, após o fracasso da tentativa de instaurar a guerrilha na Amazônia, os personagens, identificados apenas pelas suas nacionalidades, acabam sendo perseguidos e cercados por diversos militares. Estes respondem à fuga dos presos violentamente com uma operação bem organizada que conta, inclusive, com um helicóptero para impedir que a fuga tenha êxito. A cena que descreve a tentativa de rendição do japonês mostra como os militares agiam contra os subversivos: antes mesmo que ele pudesse se render, é atingido por tiros de metralhadora. A descrição desse episódio, com os detalhes sobre os tiros que atingem o japonês, mostra a crueldade dos soldados contra um homem desarmado. Os outros fugitivos que se entregam na sequência do episódio também são espancados violentamente pelos soldados.

A narração em *Zero e Em câmara lenta* presta o serviço do testemunho para aqueles que são incapazes de fazê-lo, ou por não terem sobrevivido, ou por não conseguirem elaborar suas narrativas através da escrita ou da própria oralidade. Seligmann-Silva aborda a questão do papel do testemunho em situações traumáticas, partindo dos estudos sobre os sobreviventes da Shoah. Para o autor, o testemunho, como ocorre no caso do Primo Levi, em sua obra *É isto um homem*, se impõe como uma necessidade, ele “se apresenta como condição de sobrevivência” (2008, p. 73). Após uma experiência traumática, o indivíduo acaba se isolando devido à dificuldade de retomar a convivência com os outros, é como se ele estivesse desligado da realidade. Nessas situações, é como se aquele que existia antes do trauma tivesse morrido. Para Seligmann-Silva, “[n]arrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de renascer” (2008, p. 74).

Essa narrativa impõe a necessidade de um ouvinte disposto a ajudar por meio de uma escuta paciente e compreensiva. Aquele que tenta testemunhar busca alguém disposto a ouvir as suas experiências, pois o testemunho não se concretiza sem a figura do ouvinte. Contudo, nem sempre essa busca tem êxito. Nessas situações, cabe citar o papel da terapia, em que o indivíduo busca aliviar os sintomas do seu trauma, representando a sua dor através da oralidade. Esse trabalho, no entanto, não se restringe apenas ao discurso oral. A escrita também é uma possibilidade de externalizar a dor e o sofrimento das situações traumáticas. Justificam-se, nesses casos, obras como *Zero e Em câmara lenta*, que, através de narrativas ficcionais, foram utilizadas por seus autores como possibilidade de elaborar um testemunho das vítimas do autoritarismo. Autores como Ignácio de Loyola Brandão e Renato Tapajós assumiram o papel de testemunhas, narrando os seus traumas e os das vítimas dos militares em seus romances.

Ao trabalhar a problemática dos testemunhos das experiências traumáticas, Jaime Ginzburg faz a seguinte reflexão: “O testemunho transgredir os modos canônicos de propor o entendimento da qualidade estética, pois é parte constitutiva de sua concepção um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas. Diferentemente, ele aponta para a dificuldade de narrar os acontecimentos” (2010, p.27). Essa dificuldade de narrar esses acontecimentos, no romance de Brandão e no de Tapajós, pode ser visualizada de forma clara na composição da obra formada por trechos com diferentes narrativas e na escolha dos temas que remetem ao contexto violento ditatorial. Ainda segundo Ginzburg,

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita não é aqui lugar dedicado a ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício ao testemunho, em virtude de enorme presença de guerras e dos genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda a formulação pode ser imprecisa ou insuficiente. (2010, p. 28).

Como testemunho, a estrutura da obra de Brandão e a de Tapajós inclui traços das narrativas traumáticas, mas também os próprios personagens apresentam sintomas associados ao trauma. Em *Zero*, são apresentados trechos sobre a prisão de subversivos seguidos de longas sessões de tortura:

DEPOIMENTO DE CARLOS LOPES

“ele estava na mesma cela, e me contava. Contava, só no começo. Depois, comeu um pedaço da língua. Ele me dizia: os choques doem no começo. Eles puxam os músculos do corpo inteiro. Depois, os músculos se acostumam. A gente só tem que aguentar e não ficar louco, antes que o corpo se habitue. Eu admirava o cara. Fosse eu, tava morto, enlouquecido, suicidado como aquele padre (1). Eu nunca podia imaginar que um dia essas coisas acontecessem. Eu tenho esperança de pôr a mão num daqueles caras. O sujeito nunca me disse o nome. Tratavam ele por Crato. Era de lá, um nordestino mirrado, filhodamãe de valente. Da peste. Tiravam ele da cela, à noite, ele voltava de manhã, sem dentes, ensanguentado. Não podia andar, tinha as solas dos pés em carne viva. Picada de agulhas. Não dava o serviço, eu sabia que iam matar ele, mas o cara não dava serviço. Passava o dia na cela apavorado com o que viria à noite. Cada dia, inventavam uma. Inventavam não. Aplicavam. Eram profissionais. Um dos interrogadores, o pior de todos dizia: “Eu deixo meu estômago em casa, porque meu estômago não aguenta comunista e eu posso vomitar. De noite, beijo minha mulher, e venho trabalhar. De manhã, quando eu volto, me lavo muito, lavo a boca, desinfeto, escovo os dentes. Porque falei com comunistas e minha boca ficou contaminada. Eu quero pôr nesse pau de arara todos os filhospaduta de terroristas, cada subversivo, cada Comum que se encontrar. Só assim posso olhar meus filhos, minha mulher, meus amigos. Só assim posso comungar no domingo”. Esse interrogador foi o que provocou o suicídio do padre.

(1) Há um engano de Carlos Lopes. O padre só tentou suicídio, não morreu. (BRANDÃO, 1986, p. 255).

Sobre as práticas de tortura empregadas durante a Ditadura Militar, Jaime Ginzburg (2001) destaca a continuidade das práticas autoritárias e de violência empregadas no país desde o período da exploração colonial. Ao falar da ausência de uma experiência plena de democracia que se estende ainda na atualidade, Ginzburg aponta o vínculo estabelecido entre o autoritarismo e a violência com a seguinte afirmação: “A eficiência da política autoritária depende da sua administração da violência física, da instalação do terror e medo das classes populares” (p. 134). A tortura, nessa perspectiva, foi um mecanismo empregado durante o período ditatorial para conter a ameaça comunista, mas também como forma de disseminação do medo que tornava o regime ainda mais forte.

Os mecanismos de tortura, como exemplificados no fragmento de *Zero*, foram responsáveis pelo trauma que marcou a história das vítimas e dos sobreviventes da Ditadura Militar brasileira. No trecho, é apresentado um depoimento de um preso, vítima de tortura, que dividia a cela com José. Nesse depoimento, podem ser evidenciados diversos sintomas oriundos da experiência traumática. Aquele que foi vítima da tortura consegue contar o que aconteceu com ele apenas no início, pois, como descrito no trecho, ele acaba comendo um pedaço da língua após o uso de extrema violência. Além disso, nessa cena, o indivíduo que conta suas experiências de tortura não diz o seu nome. Néstor Braunstein (2006) expõe os problemas de identidade dos traumatizados: “O self de um sobrevivente é uma metáfora do ser que foi, que já não é mais, e em cuja representação vive o sujeito”. A experiência é tão extrema a ponto de abalar a própria identidade das vítimas, fato que se justifica quando o preso não diz o seu nome, pois já não se reconhece como sendo ele próprio.

Sobre o impacto traumático, no trecho, o preso descreve como ocorria a tortura, dizendo da necessidade de impedir a loucura. Braunstein (2006) assinala, através dos estudos dos relatos dos sobreviventes da Shoah, o poder do trauma em diluir os contornos do ser social. Muitos sobreviventes desenvolveram neuroses traumáticas que os acompanharam ao longo de sua vida. A intensidade da tortura, que abala a própria consciência dos indivíduos, pode ser relacionada ao esforço da vítima em manter a sua identidade durante a tortura e não enlouquecer. No entanto, nem todos os sobreviventes, vítimas da tortura empregada durante o regime ditatorial, conseguiram elaborar suas experiências. Esse fato é exemplificado no caso do padre citado no fragmento, pois muitos acabaram cometendo suicídio como uma forma de acabar com a dor causada pelo trauma. Um exemplo que merece atenção no

trabalho de elaboração de experiências traumáticas é o caso de Primo Levi, que, mesmo realizando o testemunho através de suas obras, acaba tirando a própria vida. Essa situação exemplifica a intensidade dos sintomas do trauma e o seu caráter atemporal, pois, mesmo após realizar o trabalho de testemunho e se distanciar anos do evento, a vítima acabou cometendo o suicídio.

Em *Em câmera lenta*, os sintomas do trauma acompanham o narrador-personagem ao longo de toda a narrativa através da repetição da cena da captura e morte de sua companheira, do tom melancólico, da angústia e do próprio desejo de morte:

É muito tarde.

A sensação de perda é física, como se faltasse a laringe ou o esôfago e não vai passar porque, se ao menos, tivesse servido para alguma coisa. Mas não, simplesmente acabou, e com isso acabou o tempo. Agora o tempo que há – é preciso chegar ao aparelho, deixar tudo lá e tentar chegar no ponto com aquele cara, pelo menos na repetição. Acelerador até o fundo, pneus cantando, não devia fazer isso – guiar normalmente para não chamar atenção, – mas é muito tarde. Para qualquer coisa; e, além do mais, se chamar atenção, que é que tem? Se eles virem e atirarem as balas pegarem no peito, na cabeça, que é que tem? Se a dor vier e rasgar o corpo de cima abaixo é um alívio: a corda vibrando até o ponto de romper, os ossos latejando como se tivessem vida própria, os mortos aqui do lado, no banco de trás, em toda a rua, todos os mortos reunidos num só corpo, aquele corpo, o que fizeram com ela? Talvez agora já soubessem de mais alguma coisa, no ponto do companheiro talvez tivesse uma informação nova. Mais depressa. Chegar lá e saber. Mas saber pra quê? Para alimentar ainda mais o ódio, o desespero, a solidão? É tarde demais, mas é preciso continuar vazio, um sentimento oco. (TAPAJÓS, 1977, p. 13-14).

Como ocorre com o preso na obra de Brandão, o narrador-personagem e sua companheira não são identificados. Eles não recebem nome, isso porque “[o] real do acontecimento deslocou o sujeito” (BRAUNSTEIN, 2006, s.p.). Ao se referir à companheira, o narrador-personagem utiliza apenas o pronome “ela”. Ainda segundo Braunstein,

O traumatizado é um sobrevivente, um ser que, de forma metafórica, tomou o lugar de outro que vivia anteriormente, que poderia ter morrido, mas não o fez. Há uma troca de identidade apesar de o nome próprio ser conservado. O outro demanda do traumatizado que continue sendo aquele que era antes, porém sua resposta é “I am not myself any longer” (Já não sou mais quem eu era) “The mirror doesn’t work anymore” (O espelho deixou de funcionar). (2006, s.p.).

Essa perda de identidade pode ser verificada na passagem em que o narrador-personagem cita a necessidade de continuar com o movimento de resistência, em buscar por sua companheira, mas logo percebe que essas ações já não têm mais sentido, pois elas fazi-

am parte do seu outro eu, o que o faz se questionar várias vezes sobre suas próprias ações. O uso das expressões “É muito tarde” e “simplesmente acabou” remetem ao sentimento de fracasso e de melancolia do narrador que, após vivenciar a experiência de fracasso do movimento de guerrilha e a perda de sua companheira, perde qualquer perspectiva de continuar com sua vida.

Freud define a origem do trauma em uma falha no sistema de defesa do indivíduo. Segundo o psicanalista, a neurose traumática é resultado do impacto de situações que envolvem o risco de morte, como, por exemplo, um acidente de trem. Nessas situações, o indivíduo não estava preparado para responder a tal estímulo, configurando, assim, o trauma. Nos estudos sobre os sobreviventes da Primeira Guerra Mundial, Freud já caracterizava os indivíduos traumatizados com quadros de melancolia e repetição da cena que desencadeou o trauma, até mesmo nos sonhos. De acordo com Calegari, “[o] trauma não vem sozinho. Ele vem acompanhado por uma série de sintomas como pesadelos, delírio de perseguição, depressão, melancolia, desejo de morte, regressão ao comportamento infantil, desintegração da personalidade, incapacidade de relacionamento e lapsos de memória” (2011, p. 190). Vários desses sintomas podem ser verificados no trecho em que o narrador-personagem não consegue retomar sua vida, ficando preso às lembranças. Essa falta de perspectiva de futuro é representada pela expressão “É muito tarde” e por outras expressões que remetem ao fracasso como “simplesmente acabou”. Além disso, o narrador-personagem fica preso à dúvida sobre o que fizeram com ela, chegando a prever situações que acabem causando a sua própria morte como expresso na frase “Se a dor vier e rasgar o corpo de cima abaixo é um alívio”. O narrador deseja a morte como forma de acabar com seu sofrimento, mas também para que ele possa se juntar aos seus companheiros mortos.

Brandão representa, em uma cena de tortura, como o impacto da violência extrema pode abalar a noção de realidade e a consciência da vítima:

ASSIM É SE LHE PARECE

José não percebeu ser levado para outra sala. Jogaram água em seu rosto (1). Deram água para ele beber (2). Na sala havia cheiro de comida. Era tudo muito limpo. Quando se reanimou, José viu um homem sentado numa poltrona Knoll. José estava numa poltrona mole de Sérgio Bernardes. Ofereceram cigarro. Havia um garçom impecável que trouxe também um sanduíche de filé, vitamina de leite e abacate para reconstruir as forças. Discos de Jack Jones, Sinatra, Aretha Franklin, tocavam suavemente. O homem pediu desculpas por ter

(1) Assim é, nos filmes.

(2) Incrível.

de conversar assuntos desagradáveis (3) desagradáveis eram o cheiro do aposento imundo, a luz no rosto, a sede insuportável, o banco incômodo em que era obrigado a ficar sentado, quando sua vontade era cair para trás, largar o corpo. O homem deu água para ele beber, era salmoura, José vomitou e começou a apanhar. Havia cheiro de bosta, bosta e mofo misturados num quarto trancado que não via ar há muito tempo. Lá de fora vinha o som de um chorinho de sanfona, movimentado. Entrou um homem, o primeiro saiu (? Seria o primeiro), o segundo ficou um pouco, saiu deixou José sozinho, chegou um terceiro (? Ou seria o primeiro), bateu em José e foi embora contando: um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, cento e vinte. Voltou o primeiro (? Ou o segundo) gritando como possesso e esmurrando o rosto de José, arrancando seus dentes (4) e rindo, rindo. A sanfona terminou, recomeçou com o mesmo chorinho. Entrou um padre (? Ou um homem vestido de padre) e disse: Confessa, meu filho, confessa tudo a Deus nosso senhor. José ergueu-se, e deu com o banco na cabeça do padre que caiu duro e seco para trás, sem dizer palavras (5). José pulou em cima do seu estômago e dançou o chorinho. Depois sentou-se no banco e esperou. Eles voltariam para vingar o padre.

E,
de repente (6)
eles vieram mesmo.
? E agora.

Eram quatro (7), grandes e fortes, vestidos em uniformes verdes (8), botas altas, capacete de aço inoxidável, óculos escuros (9), silenciosos. Um segurou José, o outro com soco inglês, socou. Dois ficaram olhando se revezaram e torturaram, deixando José ensanguentado. Um deles, disse: “Tira o tal homem da terra, porque não convém que ele viva.” (10)

Então, soltaram José

Observação: Nunca se conseguiu descobrir nada sobre esta prisão e interrogatório de José. Tanto podia ser o INRI, como podia ser gente de Gê, desconfiada dele. (BRANDÃO, 1986, p. 176-177).

(3) Aqui, José saiu do torpor e delírio.

(4) ? São sádicos todos os policiais.

(5) ? Como é que podia dizer.

(6) De repente, nada. Eles estavam para chegar há muito tempo.

(7) Podiam ser cinco, quinze, não importa.

(8) Uniforme da Instituição Nacional de Repressão e Inquirição: INRI.

(9) Em filmes, a SS e a Gestapo sempre usaram óculos escuros.

(10) Atos dos Apóstolos 22. 22.

No início do fragmento, José não está consciente, ele não percebe ser levado pelos policiais para outra sala e imagina a sua situação de forma bem diferente da realidade. Ele imagina estar sendo bem tratado e até servido por um garçom. Esse delírio é causado pela intensidade das agressões físicas a que José é submetido. Quando volta à consciência, José se percebe em uma sala com pouca ventilação, com cheiro de mofo e bosta, e é obrigado a ficar sentado em um banco quando já não aguenta o próprio peso do seu corpo. Não bastando as agressões físicas, ele ainda recebe uma salmoura para beber e é exposto à tortura psicológica, quando obrigado a ficar em um ambiente com situações precárias de higiene e submetido ao interrogatório com um homem vestido de padre. A narrativa desse episódio se

apresenta de forma confusa devido à intensidade da tortura, e os fatos são apresentados com comentários do narrador que tenta esclarecer os acontecimentos, pois, quando chega à sala, José já estava delirando sem ter consciência de onde estava.

Sobre as técnicas empregadas contra os subversivos durante a Ditadura Militar, Jaime Ginzburg explica que “[a] tortura teria o papel e método de ação policial, estando os investigadores interessados na confissão de suspeitos a qualquer custo” (2001, p. 134). Independentemente dos impactos causados nas vítimas, os torturadores buscavam qualquer informação que pudesse ajudar no combate dos movimentos de resistência. Essa busca por informações era feita sem que as vítimas conseguissem se proteger ou reagir contra as técnicas utilizadas. Néstor Braunstein explica como ocorre o processo de constituição do trauma, baseado nos estudos de Freud sobre o trauma como uma lesão dos tecidos:

O trauma é um deslocamento da capa celuloide, capa que permite que, por debaixo dela, se conservem os escritos da experiência. A brutalidade do impacto anímico torna possível que se conservem marcas no papel encerrado (pré-consciente) ou na cera a ela subjacente (inconsciente).

A película de celuloide do bloco mágico é a figuração de um “tegumento psíquico” que seria atravessado por um instrumento pontudo e cortante, o estímulo hiperintenso impossível de se simbolizar. Toda a preparação para o susto toda prevenção, toda a tentativa de subtrair-se, de fechar os olhos, como no cinema quando se assiste a um filme de terror, foi rebaixada pela intrusão do gozo nefasto do Outro. (2006, s.p.).

A tortura, compreendida como a intrusão do gozo nefasto do Outro, aplicada com tanta violência e brutalidade, marcava profundamente as experiências das vítimas. Como descrito na passagem do livro de Brandão, as marcas da tortura podem ser verificadas nos delírios de José, entendidos também como uma fuga da cena traumática. Para Braunstein, o trauma é caracterizado como um instrumento pontudo e cortante. Esse corte causado pelo trauma separa a vida do sobrevivente em duas, só que para a vítima é impossível retornar à sua vida antiga, fato que leva Braunstein a caracterizar o sobrevivente do trauma como um morto sem sepultura.

Renato Tapajós exemplifica de forma bem impactante os efeitos causados em sobreviventes de situações extremas como ocorreu no contexto ditatorial brasileiro:

Agora eu sei. Sei o que aconteceu com ela e sei de outras coisas também. E estou frio, frio como uma grande pedra de gelo, imóvel e pesada. Os olhos secos, a garganta seca o corpo todo seco como se tivessem extraído todo o sangue, toda a linfa, todos os líquidos existentes. Sei que é um momento, minúsculo momento, um

intervalo e logo tudo vai explodir em mil pedaços, em mil fragmentos, em cores, em fúria, em desolação. Uma trégua de lucidez, um tempo de calma tensa, essa espécie de calma morta onde tudo parece com uma clareza impossível e que só pode terminar no fogo, no espelho estilhaçado, no gesto reprimido vindo à tona, mas até lá. Ainda mais uma vez olhar para a parede manchada e carregar o peso, um peso maior que todos os outros porque agora eu sei. Um peso que esmaga a tal ponto que não é possível fazer nenhum movimento, nem de desespero. Carlos me falou e eu ouvi, apenas ouvi sem poder discutir, comentar ou qualquer coisa. Porque ele me contou o que fizeram com ela e a lâmina se cravou na garganta e depois ele me disse um monte de coisas e recomendou que eu fosse para o exterior e contou o que havia de novo e mostrou que existe um monte de coisas para fazer e disse que eu, que nós estamos acabando e isso eu sei que é verdade e disse. E olhei para ele e não falei nada porque queria gritar, queria chorar, queria fazer o mundo explodir, mas não tinha voz, uma bola na garganta e essa lassidão, esses músculos amolecidos, sem vontade, sem vontade. (TAPAJÓS, 1977, p. 157).

O narrador-personagem do romance *Em câmara lenta* se estende ao longo de toda narrativa relembrando o momento de captura e prisão de sua companheira, buscando novas informações sobre o seu paradeiro. A repetição da cena que inicia com a expressão “Como em câmara lenta” simboliza a fixação do narrador-personagem na situação que desencadeou o seu trauma: quando sua companheira fracassa e acaba sendo presa. Sobre essa repetição cabe destacar o papel dos sonhos na manifestação do trauma:

Os sonhos repetem o trauma: há um núcleo duro, um molde inevitável, que os produz. E os reproduz: compulsão de repetição. Assim se chama. Constante voltar ao mesmo: rosca espanada de um parafuso que não avança. Fixação, cola, grude. Faz falta o Outro, a testemunha, o ouvido, a transferência. (BRAUNSTEIN, 2006, s.p.).

Essa repetição da cena traumática em *Em câmara lenta* não ocorre na manifestação dos sonhos, mas na própria narrativa do narrador-personagem que configura com essa ação uma forma de testemunho, ou seja, uma transferência. Como um parafuso que não avança, a narrativa de *Em câmara lenta* gira sempre presa à mesma cena. Finalmente, quando o narrador-personagem descobre o que aconteceu após a prisão de sua companheira e tem conhecimento da tortura à qual ela foi submetida, não ocorre um alívio, pois o narrador-personagem continua preso ao sentimento de dor e de fracasso, sendo incapaz de continuar a sua vida. Como explica Braunstein, o trauma é uma “[f]alha do princípio do prazer que leva necessariamente à concepção de uma pulsão de morte, de retorno ao inanimado, de sufocação e de anulação do aparato significante” (2006, s. p.).

Mesmo com as novas possibilidades apresentadas por seu amigo Carlos, o narrador-personagem não vê nenhuma perspectiva para continuar sua vida, pois, como ele próprio

descreve, a descoberta sobre o que fizeram com ela o atingiu como uma lâmina e ficou cravada na sua garganta. Esse trecho mostra a incapacidade de as vítimas retornarem às suas antigas vidas: “O trauma é o real, inevitável para a alma destroçada pela explosão e que nunca voltará a ser o que era antes” (BRAUNSTEIN, 2006, s.p.). Esse real, impossível de ser simbolizado, é caracterizado no uso de expressões como “mil pedaços” e “mil fragmentos” que são empregados pelo narrador-personagem mostrando a sua dificuldade em retomar a situação traumática.

A questão do tempo e do espaço nas obras de Brandão e de Tapajós também é um indicativo do impacto traumático causado pelo contexto ditatorial. Em um fragmento de *Zero*, pode-se perceber como a capacidade da percepção do tempo é abalada nas vítimas da tortura:

Puseram um fio na minha língua e minha boca explodiu e se encheu de uma coisa de gosto muito ruim e essa coisa queria descer pela minha garganta e me sufocar e era um fogo só e cinza e merda e sangue e terra e dentes partidos tudo de uma vez. Você vai conhecer o inferno, me disse o tenente, sargento, capitão, não sei o quê. E não pense que vai sair vivo, porque nós vamos te arrebentar, não vai ficar um osso inteiro, pode se preparar. Era de noite, me deixaram numa cela fria, de tijolos, cheia de baratas e formigas. Dormi no chão, quer dizer, não dormi, porque fiquei pensando no que ia me acontecer no dia seguinte. O cheiro da cela, úmida sem luz, era de mofomerdavelhaporrasanguemedo. Não sei que horas eram, vieram me buscar, andei por corredores iluminados com fluorescentes, sem ter a ideia se era dia ou noite. E me puseram na sala de mesa, cadeira e o pau de arara ali na frente e seis caras me deram socos no estômago e telefones no ouvido, fiquei sem escutar nada, só via eles movendo os lábios, movendo e nada e então apanhava mais. Pararam de repente, fiquei sozinho, sentei, andei, dormi, estava só, não sabia quantas horas ou dias tinham se passado. (BRANDÃO, 1986, p. 267-268).

Nesse fragmento, a vítima não consegue mais saber quanto tempo ficou na cela após uma das sessões de tortura, nem distinguir se era dia ou se era noite. Após ser novamente espancado e torturado, o indivíduo apresentado por Brandão não consegue dizer se ficou dormindo por horas ou por dias. Para Márcio Seligmann-Silva, o trauma se configura em “um distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda nossa capacidade de percepção” (2000, p. 85). Como o trauma atinge a memória dos indivíduos, os episódios que ocasionaram o trauma são narrados com a presença de lacunas, que, no caso do fragmento apresentado, mostram a dificuldade da vítima em apreender o tempo devido ao grau de violência ocasionado pela tortura.

Em *Em câmera lenta*, a questão da relação do trauma com o tempo também se apresenta de forma problemática. No romance de Tapajós, o narrador-personagem é caracteriza-

do como um indivíduo preso aos fatos do passado. Ele está preso à imagem da prisão e morte de sua companheira:

É muito tarde.

Mesmo que todas as informações reconstruam os fatos, mesmo que saiba exatamente quem estava lá, mesmo que o ódio atravessado na garganta possa encontrar rostos a serem destruídos. Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo. De repente o mundo está cheio de algodão, espesso e pegajoso, as palavras não fazem mais sentido porque não nomeiam – apenas soam como ecos, prolongados por ouvidos acostumados a classificá-los. O tempo acabou, mas os gestos continuarão a ser feitos, repetidos e aperfeiçoados. (TAPAJÓS, 1977, p. 15-16).

A repetição da expressão “É muito tarde”, ao longo de toda a narrativa, caracteriza o tom melancólico do narrador que não pode fazer mais nada para tentar salvar sua companheira. Da mesma forma que a sua companheira morreu, o tempo também morreu para ele, que já não consegue prever nada para o seu futuro. Essa cena caracteriza um dos sintomas do trauma que é a fixação na cena que desencadeou o trauma e anulação do tempo presente e futuro. O narrador-personagem do livro de Tapajós se sente responsável pelo fracasso de seus companheiros e pela morte de sua companheira. Dessa forma, ele se sente incapaz de continuar a sua vida.

Ao abordar a questão da tortura, dos abusos do governo autoritário e incorporando características de narrativas traumáticas em suas obras, Ignácio de Loyola Brandão e Renato Tapajós, além de prestarem o trabalho de testemunho para as vítimas do período ditatorial, fazem com que seus romances trabalhem como forma de resistência contra um Estado repressor e autoritário. O trabalho realizado por essas narrativas leva o leitor a compreender que o trauma ocasionado nas vítimas do regime ditatorial não pertence apenas aos sobreviventes, mas que suas marcas se estendem até os dias atuais e afetam a sociedade como um todo. Refletir sobre o trauma da Ditadura Militar e os danos causados pela tortura é uma tentativa de impedir a naturalização de práticas violentas para que episódios traumáticos da história não voltem a se repetir.

3.3 FRAGMENTAÇÃO EM *ZERO* E *EM CÂMARA LENTA*

Ao representarem o contexto repressivo e violento da Ditadura Militar, muitas das produções literárias desse período acabaram assumindo características próprias, resultado da influência das experiências traumáticas e do trabalho realizado para o resgate da memória

das vítimas do autoritarismo. Uma das características mais significativas dos romances *Zero* e *Em câmara lenta* é a fragmentação que aparece não só na própria composição estrutural dos livros, mas também na composição da identidade dos seus personagens. O estudo da fragmentação, presente nas obras desta pesquisa, possibilita uma concepção de história baseada em um resgate da memória daqueles que não fazem parte do discurso oficial e também oferece uma possibilidade para a compreensão do trauma através da sua representação na narrativa literária.

As obras *Zero* e *Em câmara lenta*, ao utilizarem a temática da Ditadura Militar, representando a violência, o exílio, a censura, a repressão e as práticas de tortura, realizam um trabalho para o resgate da memória das vítimas do autoritarismo. Enquanto o discurso oficial apresentava o regime militar como sendo responsável pelo avanço econômico do país e pela segurança da população, esses romances apresentavam uma nova versão da história, partindo do ponto de vista dos fragmentos das experiências daqueles que se opuseram ao governo. Dessa forma, fazem parte dos livros episódios que representam como o Estado reprimia qualquer tipo de manifestação daqueles que se opunham à ditadura, mostrando a violência empregada pelos militares por meio da repressão e da tortura. Ao transmitirem esses episódios do ponto de vista das vítimas, esses livros realizaram um trabalho crítico de revisão do passado, possibilitando a reelaboração da memória coletiva desse período.

Ao trabalharem com as histórias das vítimas da Ditadura Militar, os livros *Zero* e *Em câmara lenta* incorporaram em suas composições características do relato de experiências traumáticas, tais como dificuldade de narrar os fatos que desencadearam o trauma, lapsos de memória, fixação na cena que motivou o trauma, além da impossibilidade de estabelecer uma narrativa linear. Assim, a fragmentação, nesses livros, está associada ao trabalho realizado para a reelaboração da memória através de fragmentos das experiências das vítimas, como também aparece nos romances por meio de uma narrativa marcada por lacunas, fragmentos cujos assuntos variam de um para o outro, além das próprias palavras fragmentadas.

A fragmentação presente em *Zero* e *Em câmara lenta*, além de estar relacionada ao impacto traumático causado pela violência do período ditatorial, está ligada à questão da memória das vítimas do autoritarismo. O discurso histórico, entendido como uma forma de dominação social e construído através das relações de poder, deixou de lado, ao longo dos anos, a história dos excluídos e dos marginalizados. Exemplos disso, no caso da Ditadura Militar, que iniciou no país em 1964, foram as tentativas empregadas pelos militares para ocultar as informações sobre as prisões, desaparecimentos e práticas de tortura, a fim de

manter a boa imagem de um governo preocupado com o desenvolvimento econômico e social do país.

Nesse contexto de dominação da memória e manipulação do discurso histórico, os trabalhos realizados, que visam a revisão da história baseados na mudança da perspectiva do discurso oficial para os relatos das minorias, merecem atenção. O resgate histórico sobre as vítimas da Shoah após a Segunda Guerra Mundial possibilitou novas abordagens para as pesquisas sobre o resgate da memória dessas vítimas, como também criou novas perspectivas para o trabalho de elaboração de experiências traumáticas. No caso da Ditadura Militar brasileira, é importante destacar os processos de manipulação do discurso histórico que incluem desde a questão dos apagamentos até a tentativa de imposição de esquecimento desse período. Os estudos realizados sobre as vítimas, a censura, a violência e a repressão do período ditatorial contribuem para o resgate de uma história que, por muito tempo, tentou ser negada.

Além de proporcionar uma nova leitura da história através de diversos pontos de vistas, e não só do discurso oficial, o trabalho de resgate da memória do período ditatorial deve estar atento aos processos de silenciamento empregados pelos militares. Ao longo da Ditadura Militar e mesmo após o seu término oficial em 1985, vários mecanismos foram empregados pelo governo para que fossem esquecidos os episódios de tortura, bem como os desaparecimentos das vítimas. Esses mecanismos estavam associados aos processos de dominação social, que, ao impedir o conhecimento de tais práticas, não permitia o seu questionamento, contribuindo, assim, para a manutenção do poder dos militares. Além dos mecanismos de silenciamento e de esquecimento, merece atenção, no campo de discussão do resgate das vítimas da Ditadura Militar, o estudo realizado com o relato das experiências de períodos traumáticos. Em algumas situações, o impacto causado pelo trauma é tão extremo, que não é possível representá-lo de maneira integral. Consequentemente, tanto nos testemunhos como na literatura produzida sobre o período ditatorial, a narrativa se apresenta problemática.

Sobre o trauma e a sua relação com a literatura, Márcio Seligmann-Silva (2005) cita as catástrofes do século XX que modificaram profundamente as formas de representação. De acordo com o pesquisador, mesmo que se utilize o prefixo “pós” para muitos desses eventos, não significa que tais acontecimentos tenham sido superados. “Estar no tempo ‘pós-catástrofe’ significa habitar essas catástrofes” (2005, p. 63). Para Seligmann-Silva, ainda que as catástrofes do século passado pareçam ter ficado apenas no discurso histórico,

elas habitam no presente devido à sua dificuldade de assimilação e superação em consequência do trauma.

Partindo para a influência do trauma nas formas de representação literária, Seligmann-Silva aponta para a presença, cada vez mais forte, da violência nos diversos meios de comunicação. Logo, o autor levanta o seguinte questionamento: “Em que medida ainda seria válido persistir em uma abordagem exclusivamente formalista e poética em um mundo dominado pela ideologia da informação e abalado pela presença dos choques?” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 61).

A literatura, nesse sentido, presta o trabalho de representação do trauma, realizando, também, o próprio testemunho. No entanto, a representação do trauma não ocorre dentro dos moldes da narrativa dos romances realistas com início, meio e fim bem definidos. Nos livros *Zero* e *Em câmara lenta*, a narrativa, enquanto representação de experiências traumáticas, apresenta-se através de fragmentos que mostram as situações extremas vivenciadas pela população durante o período ditatorial. Portanto, a fragmentação nessas obras é utilizada como um procedimento estético compatível com uma realidade marcada pelo impacto da violência. Ao abandonarem a estrutura convencional do romance com uma narrativa linear e com a presença de um narrador onisciente, as obras *Zero* e *Em câmara lenta*, além de incorporarem características dos testemunhos de experiências traumáticas, constituem-se como uma resistência contra o autoritarismo. Portanto, a fragmentação nesses livros está relacionada com a relação problemática que se estabelece entre o resgate da memória das minorias, a representação das narrativas traumáticas e o impacto causado pela violência extrema.

Em *Zero*, a fragmentação se apresenta na constituição do romance através do procedimento de colagem de diversos trechos:

Proclamação do Governo 1:

POVO! CUIDADO COM OS COMUNS!
 ACABA DE SER DESCOBERTA UMA NOVA SEITA TERRORISTA: os comuns.
 PROCURAM CONFUNDIR O POVO PERTURBAR A ORDEM PÚBLICA,
 DERRUBAR O GOVERNO, ESPALHAR A ANARQUIA.
 SE UM COMUM SE APROXIMAR DE VOCÊ: DENUNCIE-O.

O Correio entregou o folheto, em cada casa. Cada jornal, revista, fascículo, livro, trazia uma proclamação oficial dentro. Todos os dias, na Hora Oficial, o Governo fazia um aviso.

De repente, os Comuns faziam parte da vida da população.

(Lenda) Seriam comandados por um guerrilheiro magro, barbudo, que fumava charuto. Era chamado Gê, pelo seu povo: O nome verdadeiro era Geraldo. Seu pai tinha sido carpinteiro, ele se formara em Medicina e depois largara tudo.

AS AMÉRICAS UNIDAS, UNIDAS VENCERÃO.

Civis e militares de todos os países americanos reuniram-se em Genebra com os europeus fundando a LIVREG (Liga Internacional de Verificação e Repressão à Guerrilha). Decidiu-se que é necessário este esforço aliado para combater as guerrilhas que se organizam nos campos da América Latíndia e nas cidades da América do Norte e em alguns países europeus (há um início de movimento na Tchecoslováquia também). A LIVREG será uma organização paramilitar, a qual está subordinada à LIVRE (Liga Internacional de Verificação e Repressão aos Estudantes) cuja ação maior será nos Estados Unidos, França, Itália, Polônia, Hungria, Brasil e em nosso país.

LIVRE ASSOCIAÇÃO

Depois do jantar, na sala aquela gente conversava, a gente toda já morreu, tios tias padres que frequentavam a casa primos grandes a mãe. Criança não ouve conversa de gente grande. Criança deve brincar lá fora. Ficou no quartinho de despejo antes do banheiro e viu a prima vir correndo, correndo, o quartinho estava na penumbra, ela cresceu na luz. Ele ficou de boca aberta sem respiração.

O DESMAIO

- . Caiu duro, desmaiado.
- . Cansaço, só pode ser cansaço. A gente dá um duro danado nesta merda.
- . Que cansaço, ontem o Zé folgou.
- . Estou achando o Zé muito nervoso.
- . Domingo explodiu com um sujeito que procurava emprego.
- . Não entendo. Ele é tão bonzinho tão quieto. Todo mundo gosta dele.
- ? Chamaram o médico.
- ? Pra quê é só um desmaio.
- . Mas é o segundo este mês.
- . É o cansaço e só isso. Ele precisa de férias. Precisa se casar. Ficou muito nervoso depois que arranjou aquela noiva.

No dia seguinte José continuava desmaiado. Levaram ao hospital de clínicas. Internado. Colocaram balão de oxigênio. Voltou a si depois de três dias. São levantou da cama, despediu-se das enfermeiras. Voltou à sua mesa de seleção. (BRANDÃO, 1986, p. 83-84).

Os fragmentos dispostos na página apresentam temas diferentes que não possuem uma conexão lógica. Fugindo da estrutura do romance realista com uma narrativa linear, *Zero* apresenta diversos blocos colados um após o outro que representam uma realidade caótica, e inclusive se diferenciam, além do tema, por apresentarem variações estilísticas.

No primeiro bloco, é apresentado um texto com uma determinação do governo que pede o apoio da população para o combate contra uma seita terrorista chamada de Comuns. Além de mostrarem os movimentos de resistência contra o governo, nesse anúncio, são representados os mecanismos utilizados pelos militares para a manipulação da sociedade e a manutenção do autoritarismo. No próximo trecho reproduzido, é explicado que as procla-

mações do governo estavam em todos os meios de comunicação impressos como nos jornais, nas revistas e nos livros. A presença constante do governo nos meios de comunicação relaciona-se à ação da censura que, além de informar a população sobre as ações dos militares, impedia qualquer manifestação contrária às práticas do governo. Já no segundo fragmento, é mostrado o empenho dos governos em nível internacional para reprimir os movimentos de guerrilha que ameaçavam a manutenção do autoritarismo. Os próximos trechos abordam a temática da repressão praticada pelos militares para se centrarem num relato solto sobre um episódio da infância de um personagem que não é definido e, após, um diálogo sobre um desmaio do personagem José.

Esses fragmentos desconexos, cujos temas variam de um bloco para o outro apresentando diferenças estilísticas, remetem ao próprio contexto caótico em que o país se encontrava durante o período ditatorial. Sobre a estrutura caótica de *Zero*, Calegari afirma:

Sendo um elemento estruturador de procedimentos linguísticos, poéticos e temáticos, a presença do caos define e modela a linguagem. Esta, por sua vez, passa a ser a principal força motriz, responsabilizando-se por e motivando todos ou muitos desvios averiguados no texto. *Zero* constitui-se, dentre as várias possibilidades significativas dele oriundas, num romance cuja preocupação fundamental é a linguagem. Dela partem as demais peculiaridades que a obra comporta. Como resultado disso, o próprio conteúdo abordado sofre alterações e tem o poder enriquecido à medida que é veiculado através de recursos formais por si mesmos já produtores de significados. (2008, p. 142).

Assim, o caos está presente não apenas na temática apresentada nos livros, mas também na própria estrutura da obra montada a partir de diferentes fragmentos. Essa organização singular do romance, que mistura fatos sobre o contexto repressivo ditatorial, apresenta lembranças aleatórias de personagens não definidos e avança ao longo da obra com a narrativa do personagem José, busca representar a própria realidade marcada pelas experiências que remetem ao contexto repressivo e autoritário do período ditatorial.

Em *Em câmara lenta*, a fragmentação também se destaca na composição do enredo do romance, como se verifica no excerto a seguir:

Todos olharam para ele, como se esperassem uma decisão. A sala do apartamento era pequena e abafada, estava desarrumada e enevoada pela fumaça dos cigarros. Os três rapazes transmitiam uma sensação de enorme cansaço e desânimo. Sentada no chão, Marta o olhava com os olhos vermelhos, injetados, como se ele pudesse mudar as coisas. Ele já sabia de tudo, viajara a noite inteira. Um olhar se desviou para a parede, como se dela pudesse sair uma informação, um desmentido, uma ajuda. Ele se sentia seguro e começava a ver que ia ter que assumir alguma res-

ponsabilidade, tomar decisões. O pessoal estava esgotado e, pelo jeito faltava uma certa iniciativa aos companheiros. Claro que o golpe tinha sido duro: praticamente todo o Comando Regional preso, pelo menos dois mortos. Eles tinham limpado os aparelhos, avisado quem podia ser atingido, mas de repente era como se a iniciativa tivesse acabado. Era preciso pegar os contatos, reorganizar o Comando com quem soubesse como reconstruir todo mundo, programar algumas ações de emergência para garantir a sobrevivência. Um trabalho enorme a ser feito, e eles ali olhando para as paredes. Ele sentiu que ia precisar se integrar no novo Comando e, mesmo difusamente, que tinha a firmeza e as condições necessárias para isso. Começou a falar, a decidir, a agitar os companheiros. Os olhos de Marta brilharam de novo, os outros entraram na discussão. Ele ainda precisava voltar a São Paulo, acertar as coisas com a organização lá. Mas a decisão havia sido tomada, ele ia ficar no Comando e tinha um monte de ideias. Confia na organização, na sua linha e em si mesmo.

Decidiram continuar. O barco ficou abandonado, porque nenhum deles sabia pilotá-lo. E o piloto estava morto. Confiantes, prepararam as mochilas, prenderam na cintura os facões, as armas curtas e as bolsas de munição, empunharam as carabinas. Não tinham rifles, metralhadoras ou granadas. O venezuelano e mais quatro levaram carabinas Winchester 44, os outros dois, espingardas de caça calibre 12. E mais revólveres 38 ou automáticas 7,65. Levantaram-se, batendo a areia das roupas, sorriram no ar transparente da manhã e estavam leves como se, a qualquer momento, fossem flutuar sobre a praia. Os gestos se amorteciam e se economizavam como se estivessem sendo vistos pela história e os olhos refletiam a inocência dos que apenas confiam. Caminharam em direção à floresta em fila indiana, o venezuelano à frente, cantando baixinho, quase num murmúrio, um hino de marcha de Sierra Maestra. A floresta os esperava, imensa, escura, úmida e verde. Transparentes como a luz da manhã, os soldados daquela guerra desconhecida mergulharam no tempo.

Nenhuma informação nova, por enquanto. Mas o outro ia ter um ponto com um primo dela, a família devia saber mais alguma coisa. Depois de amanhã. Um dia e meio, um tempo imenso, cheio de ecos que os ouvidos não acostumados não sabiam interpretar. 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, os cabelos curtos, os olhos ligeiramente estrábicos dando um ar de distanciamento no rosto branco, como se visse o mundo de longe, com segurança e certeza do que vinha. O rosto multiplicado assumindo outras formas, outros rostos, todos mortos. Sentados agora, ali no quarto, enchendo a sala, cada um com o seu nome modulado em voz baixa. (TAPAJÓS, 1977, p. 22-24).

Na obra de Tapajós, toda a narrativa é construída a partir de pequenos blocos que apresentam as impressões no narrador-personagem e a sua busca por informações sobre a prisão de sua companheira, a organização do movimento de guerrilha na Amazônia e o movimento de resistência urbana, bem como os movimentos estudantis de esquerda. Nessa citação, o primeiro fragmento mostra a repressão contra os grupos de resistência que, nesse caso, é representado pelo Comando Regional. Após a prisão de praticamente todos os componentes do grupo e a morte de dois companheiros, os integrantes tentavam se reorganizar para continuarem com suas atividades e para garantirem a sobrevivência do movimento de resistência contra a Ditadura Militar. No segundo bloco da página, ocorre a continuidade da

narrativa sobre as atividades dos guerrilheiros que tentavam implantar a resistência na Amazônia. Nesse trecho, o narrador mostra a dificuldade do grupo ao enfrentar os perigos da floresta por estarem com equipamentos muito inferiores aos dos militares. Enquanto esses últimos estavam armados com rifles, metralhadoras e granadas, aqueles outros apenas tinham carabinas, armas de caça e alguns revólveres. No entanto, o grupo continua o seu trajeto, mesmo após a morte do piloto do barco em que estavam, e adentra na mata para continuar com sua missão.

Para Markus Lasch, a leitura de *Em câmara lenta* se torna difícil por mais de um motivo:

O livro de Renato Tapajós é difícil em mais de um sentido: difícil de apreender e resumir, por causa das características já mencionadas como a da multiplicidade de fios e tempo narrativos, mas mais do que isso, difícil no sentido de abranger seus conteúdos conceitualmente e de digeri-los. (2010, p. 283).

Os conteúdos apresentados em *Em câmara lenta* são, para Markus Lasch, difíceis de serem digeridos. Isso porque retratam um cenário tenso de resistência, atingido pela repressão violenta dos militares. Além de mostrar o período ditatorial através do ponto de vista das vítimas, denunciando as práticas de tortura e a ação repressiva violenta da ditadura, Renato Tapajós utilizou o seu romance como forma de mostrar as impressões causadas nas vítimas, revelando a angústia, o medo e a desilusão causados pela perda dos companheiros.

Os romances *Zero* e *Em câmara lenta*, ao representarem a história da Ditadura Militar através de fragmentos com as experiências das vítimas, daqueles que resistiram contra o governo ou foram presos ou torturados, possibilitam uma nova visão da história, diferente daquela apresentada pelas classes dominantes no discurso oficial. Assim, como explica Walter Benjamin em seu ensaio “Sobre o conceito da história”, o discurso histórico é escrito através de relações de poder. Ao problematizar os processos de construção do discurso histórico, o filósofo faz a seguinte reflexão:

A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialismo histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. (1993, p. 225).

De acordo com Benjamin, a história excluiu do seu discurso aqueles que foram oprimidos. Ao priorizar o discurso dos vencedores, a história permitiu que as minorias continuassem sendo excluídas e massacradas, garantindo, com isso, a manutenção do poder dos vencedores. Dessa forma, para o crítico alemão, ao olhar para o passado, em vez de se contemplar a história dos vencedores, deve-se estar atento para os fragmentos e para as ruínas da história. Para Jaime Ginzburg, “[e]ssa recusa da homogeneidade, com a valorização do singular e do inefável faz com que o olhar dedique sua atenção a cada fragmento do passado, sem menosprezar os pormenores” (2012, p. 144). *Zero e Em câmara lenta*, ao optarem por uma composição fragmentada, possibilitam a revisão da história partindo da análise de pequenos trechos que expressam as ruínas da história da Ditadura Militar, opondo-se ao discurso dos vencedores.

Essa concepção da história como um amontoado de ruínas tal como defendida por Walter Benjamin está relacionada aos períodos em que a sociedade era controlada por estados autoritários:

A tradição dos oprimidos nos ensina que “o estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, percebemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerando como uma norma histórica. O assombro com o fato de que episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (1993, p. 226).

Para Benjamin, a história deve ir além do relato sobre os vencedores para revelar também o lado da história daqueles que foram oprimidos. Ao mudar o enfoque da história dos vencedores para os vencidos, o discurso histórico possibilita uma revisão crítica do passado, evitando assim, que os episódios que marcaram o século XX possam acontecer novamente. Dessa forma, a composição das obras desta pesquisa está relacionada ao seu contexto de produção. Ao analisar o romance *Zero*, Lizandro Carlos Calegari afirma:

A catástrofe que caracterizou o Brasil nos anos de 1970 é tomada não somente como elemento de problematização das relações humanas, mas como um problema estético. Como consequência do regime autoritário na constituição social, as formas como se procurou apropriar de tal experiência – percepção, consciência, memória – são violentamente abaladas. A formação social, sendo resultado de um processo de construção forjado e sustentado com uma série de ações destrutivas –

massacres, torturas, mutilações, violência sistemática, coerções e ameaças –, manter ligações tanto com a consolidação de princípios de vida política como com a articulação de formas específicas de formulação estética. Assim, a fragmentação formal, a pluralidade de temas, a constituição problemática do sujeito, a seleção lexical, o emprego de procedimentos de vanguarda, formulações de caráter político e imagens do ambiente urbano dão complexidade à obra em questão. Considerando-se o conjunto da produção romanesca produzida até aquele momento, trata-se de uma concepção renovada. (CALEGARI, 2008, p. 146).

Como afirma Calegari, o contexto da Ditadura Militar, com uma realidade marcada por prática de violência extrema através do sistema repressivo, abalou não somente a vida política, mas também representou mudanças no campo das formas de representação estética. Muitas das características relacionadas com o uso da fragmentação nas obras *Zero* estão relacionadas ao fato de tais obras representarem um episódio traumático da história nacional. A reflexão de Calegari sobre o romance de Ignácio de Loyola Brandão também pode ser utilizada para justificar algumas especificidades de *Em câmara lenta* como a fragmentação e a relação problemática entre trauma, memória e violência. Ao assumirem o papel de testemunho das vítimas que não puderam realizá-lo, esses romances incorporaram em sua composição traços que remetem à narrativa de episódios traumáticos. Alguns desses traços podem ser visualizados no seguinte fragmento de *Zero*:

. Cada vez que abaixar o braço, leva um choque. Você morre aí, mas vai contar.
 . Morrer é isso. Que gostoso morrer, pensou Átila no fim da primeira hora / primeira, hora, dia, semana, mês, ano, século, putaquepariu/.
 . Vai para cela de novo. Não sei porque ando tão bonzinho.
 Na saída, a música continuava altíssima. A cela estava vazia. No corredor havia silêncio, até que os carcereiros começavam a trazer os presos e os gemidos, choros, gritos, ecoavam nas pedras (? Onde será que eu estou). (BRANDÃO, 1986, p. 261-262).

Nesse fragmento em que o Átila, amigo de José, é torturado, a narrativa, que aparece aos solavancos, remete a uma narrativa traumática. Diferente do romance realista em que o narrador realizava uma mediação entre os acontecimentos e os relatos, os fragmentos em *Zero* vão sendo quase que jogados aleatoriamente na página. No fragmento acima, misturaram-se no fragmento falas do torturador, impressões e pensamentos de Átila, além de uma curta descrição sobre o local em que Átila estava preso. Essa desorganização da narrativa está relacionada à própria experiência traumática dos personagens que se reflete na dificuldade de organizar um relato coerente sobre esses episódios.

O narrador de *Zero* é um narrador precário, que não se manifesta diretamente na narrativa, pois não tem uma experiência própria para transmitir. De acordo com Silviano Santi-

ago, a narração de episódios enquanto espetáculos são características adotadas na posição do narrador-pós-moderno: “o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que não escreve para narrar a própria experiência, mas o que aconteceu com X ou Y, em tal lugar e tal hora” (1989, p. 39). Ao narrar uma experiência que não é sua, o narrador pós-moderno, segundo Santiago, apresenta-se na obra de maneira problemática, manifestando-se através de uma narrativa quebrada, tal como ocorre em *Zero*. Ainda sobre a composição fragmentada de *Zero* e a figura precária de seu narrador, Calegari aponta que o romance “é a expressão de uma vivência traumática, mas que, por despertar uma profunda reflexão do momento histórico-social, converte-se em experiência” (2008, p. 147). Ou seja, ao narrar a experiência de choque causada pela tortura e pelos abusos dos militares através de seus personagens, o romance de Brandão proporciona, através da sua temática e da sua forma singular de composição, a reflexão sobre a realidade que representa.

Em *Em câmara lenta*, a figura do narrador também se apresenta de maneira problemática:

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 na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos polícias: 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, 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 pisava no seu 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 brilharam 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 ela 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. 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. 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. (TAPAJÓS, 1977, p. 170-171).

O narrador, nesse trecho de *Em câmara lenta*, traz uma narrativa que, em vez de transmitir experiências próprias, narra a experiência de outros indivíduos. Nesse trecho, trata-se de uma situação de tortura imposta a uma mulher, integrante de um grupo de resistência, durante a Ditadura Militar. Nesse trecho, a própria organização do bloco textual possui características singulares. O texto é narrado em apenas um único parágrafo e se estende por seis páginas. O bloco de texto inicia com o momento da captura dessa mulher e, a partir dessa cena, são descritas todas as práticas de tortura infligidas à vítima até o momento de sua morte. A narração ocorre de forma direta e objetiva com frases curtas. Essas frases são postas uma após a outra em um longo parágrafo, causando a impressão de que violência contra a vítima é constante. A escolha por essa forma de relato se justifica pela necessidade de adequação de uma narrativa que representa experiências traumáticas.

Aliando o estudo das narrativas fragmentadas ao impacto das experiências traumáticas, Jaime Ginzburg (2011) chama atenção para os casos em que as obras literárias cumprem o testemunho das vítimas que não sobreviveram. De acordo com o autor, em muitas manifestações sobre as experiências que remetem às catástrofes do século XX, a linguagem utilizada nessas narrativas torna-se insuficiente por representarem situações extremas. Para Ginzburg, a tortura empregada durante o período ditatorial teve um papel decisivo ao se tratar das mudanças que ocorrem no campo das representações literárias. Segundo o pesquisador, “[l]onges dos 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 as transformações históricas” (2011, p. 130). Tais transformações, no caso da obra de Tapajós, dizem respeito à relação dialética que se estabelece entre o contexto histórico e a própria literatura.

A temática e a estrutura utilizadas em *Em câmara lenta* mostram que o narrador também é atingido pelo trauma causado pelo contexto violento e opressor do autoritarismo:

O gesto continua estilhaçado, espelhado aos pedaços pelo chão da casa e é impossível reunir as peças para reconstruir seu sentido. Para restituir a forma do jogo de armar. Os elementos acumulados e ordenados pelo tempo se arrebentaram, explodiram em mil fragmentos no momento em que ela. No momento, mas não só por causa disso. Estopim, espoleta, detonador numa carga também acumulada, dum elemento de destruição que cresceu junto com a coerência construída para negá-la. Talvez a coerência fosse falsa e tudo o que se criou em torno dela, um artifício. E já existe uma outra visão, uma outra saída, forçando a couraça – mas ela, ela via tudo de modo muito direto e muito simples, não permitia que aparecessem rachaduras. 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 está trincado em mil pedaços e devolve uma imagem partida. Uma imagem que não é mais do

mundo, mas de uma solidão voltada sobre si mesma. O gesto incompleto, estilhaçado, no momento em que ela. (TAPAJÓS, p. 42-43).

A fragmentação aparece tanto na estrutura do texto, como também faz parte do próprio discurso do narrador-personagem. A linguagem do trecho é fragmentada, com um discurso truncado, com frases incompletas, que mostram a falta de lógica no discurso como pode ser verificado na frase “no momento em que ela”. A escolha pelo uso dessa composição justifica-se pela representação de uma mente que também é atravessada pela experiência de choque. O narrador-personagem mostra-se, nesse fragmento, perturbado, incapaz de organizar uma narrativa coerente, misturando frases sobre a sua companheira com expressões que mostram que ele está preso ao passado: “não há mais tempo para nada”. O seu próprio discurso é feito com palavras que expressam a fragmentação, como no uso das expressões: “gesto estilhaçado”, “os elementos que explodiram em mil pedaços” e o “espelho trincado devolvendo uma imagem partida”.

Após a perda da sua companheira, a morte dos seus companheiros e o fracasso do movimento de resistência, o narrador-personagem passa por uma experiência traumática e transfere esse trauma para a sua narrativa. A incompletude da frase “no momento em que ela” mostra a dificuldade de o narrador-personagem lembrar tanto o momento em que sua companheira foi presa, como também a angústia em saber sobre como ocorreu a sua morte. Mesmo com essa dificuldade de abordar o passado sobre a perda de sua companheira e as circunstâncias da sua morte, o narrador-personagem não consegue avançar com a sua narrativa, ficando preso à cena que desencadeou o trauma. Como ele próprio afirma, a imagem que ele vê já não é mais o mundo e sim os fragmentos que marcaram o seu passado.

Jaime Ginzburg (2001), ao pesquisar sobre as características de narrativas que têm como temática a tortura, explica que, em *Em câmara lenta*, os recursos como

o deslocamento do foco narrativo e a suspensão da linearidade temporal, [...] tornam o leitor próximo dos procedimentos expressivos dos torturados, que após viverem a dor em extremo perdem as referências precisas da constituição do sujeito, de organização do tempo, de convenções de linguagem. (2001, p. 144-145).

Mesmo que o narrador-personagem do romance *Em câmara lenta* não tenha sofrido diretamente a tortura, a experiência dele com a busca das informações sobre o paradeiro de sua companheira, bem como o contato com uma realidade marcada pela repressão, converte-se em uma experiência da tortura. Além disso, ao utilizar esses recursos, autores como

Renato Tapajós e Ignácio de Loyola Brandão, realizaram um trabalho de consciência social, na medida em que tornam possível aos leitores conhecerem o impacto causado pela experiência da violência extrema.

Em *Zero*, a narrativa fragmentada também aparece como consequência da tortura:

FRAÇÕES DO DRAMA COTIDIANO

Comum preso, pancadaPANcaDA. BordoADA. DadadadaDA. Plaft, pleft, porra, bate na boca, tira todos os dentes, as unhas, queima, fura o olho, enfia um rato na boca, soda cáustica no olho, riscas de navalha e passa salmoura em cima, enfia arames no rabo, dá choques, abre o cu dele, rasga tudo, esmaga os dedos, o cacete, bate no estômago, dá litros de sal amargo, faz ele comer a bosta, corta a língua, choques na língua, dá uma picada na veia, dá uma injeção na cabeça
estraçalha, arrebenta em m

il p e
da ço
s

quebra a perna, braço, pescoço, dedos, ossos, nariz, orelha, coração, olhas as tripas do corpo comunista filhodaputacornoocagãocovardeterroristacachorrocanalha,
? Diz, meu filho, você quer comungar antes de morrer
. Comunga.
. Pau nele, gente
. Comunga porra
Segundo terrorista preso.
. Eu dou o serviço, não me batam, eu dou o serviço. (BRANDÃO, 1986, p. 273-274).

A estrutura desse fragmento mostra, através da disposição desorganizada das palavras na página, o impacto causado pela violência extrema. A própria oscilação entre as letras maiúsculas e minúsculas nos vocábulos “PANcada” e “bordoADA”, além da forma como a expressão “em mil pedaços” aparece na página, mostram a dificuldade de transmitir a experiência da tortura. O título “FRAÇÕES DO DRAMA COTIDIANO” indica que as práticas de violência encadeadas no fragmento acima eram apenas algumas das situações de tortura aos quais os prisioneiros eram expostos diariamente. Ao vivenciar a violência em situações extremas, era comum as vítimas perderem a consciência e terem alucinações, emitindo até mesmo confissões falsas para acabar com o sofrimento, como aparece na fala do personagem: “Eu dou o serviço, não me batam, eu dou o serviço”. Esse fragmento mostra algumas práticas de tortura empregadas pelos militares sobre suas vítimas. Essas, por sua vez, em muitas situações, eram incapazes de elaborar linguisticamente uma narrativa para expor suas dores, seus traumas e suas perplexidades. Essas especificidades da linguagem do

trauma causado pela tortura são utilizadas por Brandão para mostrar as consequências da violência praticada pelo regime autoritário.

Em períodos históricos em que a violência foi muito forte, a literatura assume características que visam à tentativa de elaborar uma nova possibilidade de representação da barbárie, como o próprio Theodor Adorno (2002) já escrevia sobre a impossibilidade de escrever poemas após episódios de extrema violência. Nesse sentido, ao optarem por uma narrativa fragmentada que expressa a realidade caótica do período ditatorial, a obra de Brandão e a de Tapajós vão ao encontro da afirmação de Adorno: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (2003, p. 55). De tal modo, os romances *Zero* e *Em câmara lenta*, ao narrarem situações extremas e desumanas representadas pelas práticas de tortura, precisaram utilizar técnicas condizentes com o extremo dessas situações.

Outro aspecto importante na análise das obras que representam situações extremas é a distância estética. A partir da reflexão dos procedimentos utilizados por Proust, Adorno aponta as diferenças entre o romance tradicional e as novas manifestações literárias: “No romance tradicional essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora é guiado pelo comentário até o palco, os bastidores a casa de máquinas” (2003, p. 61). Ao analisar a obra de Kafka, o filósofo sinaliza para a influência dos choques na composição do romance contemporâneo:

Por meio dos choques ele destrói no leitor essa tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p. 61).

Para Adorno, a influência dos choques modifica a relação do leitor com a obra por meio da distância estética. A distância, que antes era fixa, apresenta-se agora através de um movimento de variação que lembra o movimento de uma câmara. Em *Em câmara lenta*, a própria frase que dá título à obra faz referência a essa posição para o foco da imagem como a passagem das cenas em um cinema. A repetição dessa cena, ao longo do romance, aliada ao uso repetido da expressão “em câmara lenta”, aponta para a variação estética entre a obra e o leitor, mas também indica o elemento traumático repetitivo da cena. Além disso, a multiplicidade de cenas que são dispostas umas entre as outras no romance causam no leitor a

impressão de ele estar vendo histórias distintas aos quais os pequenos episódios são apresentados ao longo das páginas.

Em *Zero*, essa variação da distância estética também é expressa pela posição do narrador na obra, como também pelo uso de técnicas que mostram a influência dos meios de comunicação na sociedade. No romance de Brandão, muitas passagens do romance lembram a página de um jornal contando com a presença de notícias, anúncios, propagandas, pensamentos do dia e adivinhações:

TEMPERATURA INSTÁVEL, SUJEITA A CHUVA E TROVOADAS

Denuncie um terrorista, ou um subversivo e você terá um ponto na sua carteira. Os pontos serão computados para as promoções em serviços, prioridade em empréstimos bancários oficiais, compra de casas e apartamentos, facilidades de crediário, descontos nos impostos de renda pagamento de meia entrada para os cinemas e teatros. Os que contarem muitos pontos ao serem presos terão vantagens de salas especiais, advogados, Habeas Corpus, comida privilegiada. Começou o fuzilamento de prostitutas, ontem, às seis horas, nas principais capitais do país. Trata-se de uma campanha para exterminar o vício, comunicou o Ministério do Bem-Estar Social. [...]

O QUE É O QUE É

1 – Ela aperta e ronca.

2 – São duas irmãs no nome

Diferentes no viver;

Uma serve de remédio,

Outra serve de comer.

3 – Tem olho não enxerga,

Tem dente, não morde,

Tem pé, mas não anda.

/ Respostas nas próximas páginas/

ESTILHAÇOS DO BOMBARDEIO EM CIMA DE JOSÉ

? O senhor quer comprar uma mesa que não tem nada de excepcional.

? O senhor quer comprar um colchão anatômico.

? O senhor quer comprar uma coleção de livros em branco. Assim não é necessário ler. (BRANDÃO, 1986, p. 148).

Nesse trecho de *Zero*, é possível verificar a multiplicidade estilística presente na mesma página. Mesmo com estilos diferentes, a escolha por essa composição fragmentada não é arbitrária. O próprio título do primeiro fragmento, “TEMPERATURA INSTÁVEL, SUJEITA A CHUVAS E TROVOADAS”, faz referência às notícias dos jornais que eram censuradas durante o período da Ditadura. No trecho a seguir, o narrador apresenta as propagandas do governo para que a população denuncie os terroristas em troca de benefícios como facilidade para conseguir empréstimos. Na sequência, aparecem três adivinhações e,

logo abaixo, o narrador interfere com a indicação sobre as respostas. No último bloco, aparece a palavra “bombardeio”, indicando a intensidade das propagandas para o consumo de José.

Conforme assinala Calegari, são observados, em *Zero*, além da narrativa fragmentada, “o uso da montagem, o desrespeito às regras convencionais (pontuação, sintaxe, ortografia), a desordem dos vocábulos, o uso de palavras informais e descuidadas, o recuso às técnicas cinematográficas e televisivas” (2008, p. 142). Em *Zero*, é como se o leitor fosse um espectador em frente à televisão ao qual é oferecida uma variedade de informações. Além dos recursos cinematográficos e televisivos, a obra de Brandão contém especificidades que fogem da norma padrão tais como a utilização não convencional da pontuação, uso de palavras soltas nas páginas, bem como o uso de onomatopeias. Os diálogos, em vez de serem indicados pelo uso do travessão, diversas vezes, aparecem apenas com a indicação de um ponto no início das falas dos personagens. Além disso, fazem parte da composição do romance quadros com cardápios de restaurantes, formas e linhas dispersas nas páginas, inscrições de privada, curiosidades, esquemas, pensamentos do dia, quadros com informações geográficas, gráficos, trechos de música, expressões em inglês e espanhol, trechos com determinações sagradas e determinações do governo. Assim, a fragmentação em *Zero* está relacionada à vivência extrema da violência e tem como objetivo representar a experiência do choque em realidade marcada pelas práticas do autoritarismo e da tortura. O próprio título de romance de Brandão já sinaliza para incapacidade de libertação: zero é um círculo fechado que indica o início e o fim.

Quanto ao narrador, enquanto na obra de Renato Tapajós há um narrador-personagem que relata suas próprias experiências relacionadas ao contexto ditatorial, no romance de Ignácio de Loyola Brandão, o narrador se diferencia, manifestando-se em trechos que aparecem separados do texto entre parênteses e inclusive nas notas de rodapé. Essa presença singular do narrador se justifica pelo acúmulo de acontecimentos que não deixam espaço para a manifestação do narrador. É como se o narrador estivesse sufocado pela multiplicidade de episódios e pelo próprio caos que constitui *Zero*.

Mesmo que apresentem especificidades quanto à sua composição estrutural e temática, as obras *Zero* e *Em câmara lenta* utilizam a fragmentação como forma de representação de um contexto histórico em que foram vivenciadas situações extremas, resultado das práticas autoritárias empregadas pelos militares. Enquanto obras fragmentadas, esses livros possibilitam a reflexão sobre as consequências causadas pelo trauma, como a impossibilidade

de articulação de uma narrativa linear e coerente. Ao representarem experiências traumáticas, esses romances optaram pela fragmentação para transmitirem a própria percepção da realidade das vítimas e da própria realidade caótica causada pelas práticas autoritárias da Ditadura Militar. Refletir sobre essas narrativas e a sua composição significa, além de conhecer uma realidade traumática, compreender que episódios como a Ditadura Militar brasileira não devem ser esquecidos, a fim de evitar que as práticas de violência extrema sejam naturalizadas e voltem a fazer parte da nossa realidade.

CONCLUSÃO

Desde o período colonial, a história do Brasil foi marcada por episódios de extrema violência. Essa violência esteve presente, sobretudo, no processo de exploração do país por povos estrangeiros, na relação dos colonizadores com os povos indígenas, no processo de escravidão, durante Estado Novo (1937-1945) e na Ditadura Militar (1964-1985). Analisando a história nacional e a formação da sociedade brasileira, podemos perceber que, ao longo dos séculos, não houve por parte das classes dirigentes atenção para com as classes menos favorecidas e marginalizadas. Essa falta de atenção e até mesmo falta de espaço para manifestações desses grupos fizeram com que as minorias permanecessem afastadas do discurso histórico oficial, prevalecendo o ponto de vista das elites sobre a história do nosso país.

Sobre a história construída a partir do ponto de vista das elites, podemos destacar a história da Ditadura Militar, que iniciou em 1964 e terminou oficialmente em 1985. Durante muito tempo, a história desse período foi contada do ponto de vista daqueles que estavam no poder, nesse caso, através dos relatos dos militares, que, ao longo do regime, utilizaram a censura e a repressão para controlarem os meios de comunicação e evitarem qualquer forma de manifestação contra o Estado. Como forma de manutenção do poder, muitas informações sobre a ação dos militares foram sonegadas, principalmente àquelas relacionadas às atividades repressivas e às prisões de suspeitos ligados a movimentos de resistência.

Oposto ao discurso de uma história positivista baseada no relato apresentado pelos vencedores, Walter Benjamin (1993) apresenta uma nova proposta para a construção do discurso histórico, baseado no ponto de vista daqueles que foram vencidos e oprimidos ao longo da história. Essa nova proposta, em vez de optar por um discurso homogêneo, dirige o olhar para os fragmentos sobre os episódios do passado. Essa escolha justifica-se pela necessidade de revelar uma outra história, diferente do discurso construído e manipulado pelas classes dominantes. Ao voltar a atenção para os fragmentos do passado, isto é, para aqueles episódios historicamente negligenciados, são revelados muitos acontecimentos que foram silenciados ao longo dos anos, proporcionando, com isso, uma nova reflexão sobre os processos de dominação.

Nesse cenário, justificam-se as novas abordagens sobre o passado que possibilitaram diferentes interpretações sobre um mesmo episódio. Por muito tempo, a história que prevaleceu sobre a Ditadura Militar brasileira foi contada do ponto de vista das classes dominantes. A história desse período foi manipulada na medida em que a censura e a repressão fo-

ram utilizadas como meio de impedir qualquer manifestação contrária ao governo. Além disso, muitos militares responsáveis pelo uso extremo da violência e da tortura não foram responsabilizados, garantindo assim a impunidade daqueles que estavam no poder.

No contexto do autoritarismo e de abusos do governo, uma grande parcela da produção ficcional pós-64 desempenhou um papel fundamental na construção de uma nova história sobre o período ditatorial baseada no ponto de vista das vítimas do Estado. Além do seu papel de representação, essas obras, comprometidas com a denúncia dos abusos dos militares, possibilitaram a construção de uma nova história sobre o período ditatorial brasileiro, denunciando a censura, a repressão e as práticas de tortura utilizadas pelo governo ditatorial.

Os livros *Zero* e *Em câmara lenta* são exemplos de narrativas que, por meio de uma estrutura fragmentada e pela temática da violência, foram muito além do seu papel de representação, para assumirem seu papel de resistência e denúncia contra o autoritarismo. Nas duas obras, a violência aparece como tema constante das narrativas, representando e denunciando a censura, a repressão, as prisões, as sessões de tortura e os assassinatos. Tais assuntos são abordados, nos dois romances, através do ponto de vista das vítimas, possibilitando a manifestação daqueles que, por muito tempo, foram silenciados pelos militares.

No entanto, retomar o assunto da Ditadura Militar brasileira não é uma tarefa fácil. Ao se recordar esse período, também se recorda toda a violência e a dor das vítimas. Ao resgatar esse assunto por meio das obras *Zero* e *Em câmara lenta*, essa pesquisa possibilita uma compreensão sobre a sociedade da época a partir da análise das estratégias temáticas e formais empregadas nas narrativas aliadas à função social dos romances. Além disso, as reflexões apresentadas neste trabalho proporcionam a reflexão sobre a relação entre o trauma, a memória e a fragmentação presentes nas obras, comprovando que esses livros podem ser mecanismos de denúncia da história ditatorial.

A produção artística produzida durante o período ditatorial brasileiro estabeleceu uma relação dialética com a sociedade daquela época. Enquanto a censura agia tentando definir os padrões de produção, muitas obras assumiram novas características como forma de passar aos olhos da censura, mas principalmente de se impor, assumindo o papel de resistência. Consequentemente, as obras literárias produzidas durante e após esse período passaram a adotar novas características estilísticas. Entre essas características, a fragmentação passou a ser um recurso significativo nos romances pela sua capacidade de representar a

realidade caótica do período ditatorial com uma sociedade marcada pelas práticas autoritárias.

É importante destacar que, além de uma maneira de representar o caos daquele momento, a fragmentação, nesses romances, também foi uma estratégia utilizada para representar o impacto traumático do período histórico, bem como uma possibilidade para, através dos fragmentos do passado, resgatar a memória das vítimas, contribuindo para a elaboração de uma memória coletiva sobre a Ditadura Militar brasileira. Assim, *Zero* e *Em câmara lenta* apresentam, além da temática do autoritarismo e da tortura, uma narrativa marcada pela fragmentação para representar o impacto traumático da Ditadura Militar, constituindo-se, também, em uma narrativa de testemunho sobre o período em questão.

Enquanto o discurso oficial tentou apagar a violência e os abusos cometidos pelos militares, os romances de Ignácio de Loyola Brandão e de Renato Tapajós fizeram o caminho contrário. Nesses livros, são representados vários episódios ignorados ao longo dos anos pela maioria da sociedade, como a repressão, a censura, a proibição dos sindicatos e das greves, o movimento de guerrilha contra a ditadura, exílio de cientistas, professores e artistas, as prisões de suspeitos de subversão, as práticas cruéis de tortura adotadas pelos militares, os fuzilamentos e os assassinatos de suspeitos. Logo, essas obras constituem-se também como uma fonte de pesquisa sobre a história desse período.

Os livros de Brandão e de Tapajós foram publicados durante a vigência do AI-5, que afetou diretamente as produções artísticas por meio do estabelecimento da censura prévia. Mesmo assim, esses autores não deixaram de fazer sua crítica contra o governo, utilizando o dispositivo literário como forma de denúncia dos horrores cometidos durante a Ditadura. Inclusive, os dois romances foram censurados durante o período ditatorial, por atentar contra a moral e os bons costumes, no caso de *Zero*, e por infringir a Lei de Segurança Nacional, no caso de *Em câmara lenta*.

Assim, além de se imporem como forma de resistência contra a censura e a repressão, os romances *Zero* e *Em câmara lenta* buscam, através da sua forma singular de composição, realizar o trabalho de uma narrativa do trauma. As experiências das situações de violência e de tortura impediram, em algumas situações, que as vítimas do autoritarismo pudessem elaborar uma narrativa linear e coerente sobre esses episódios. Desse modo, essas obras, através da escolha dos temas, da posição do narrador e da própria estrutura fragmentada de composição representam o impacto traumático causado pelas práticas repressivas da Ditadura Militar, uma vez que o discurso de experiências traumáticas também é marcado

por uma narrativa fragmentada, com dificuldades de situar o tempo e o espaço, bem como anulação do tempo presente e futuro com fixação na cena que desencadeou o trauma.

Em *Zero*, por meio das personagens José e Rosa, Brandão recria a realidade do período ditatorial. A narrativa é composta de uma multiplicidade temática contando com uma composição gráfica composta por imagens, anúncios, trechos de músicas, manchetes de jornal, jaculatórias, anúncios, notícias, trechos de música, expressões em inglês e espanhol, pronunciamentos do governo, entre outros elementos. A narrativa central, que tem como protagonista José, aparece ao longo do romance cortada por diversos trechos que fazem referência à realidade da época. O livro inicia com José, trabalhando em um cinema como matador de ratos, até que, insatisfeito com os abusos do governo, passa a ser integrante do grupo de resistência liderado por Gê. Aos poucos, os integrantes do movimento acabam sendo presos, inclusive José, que, após ser torturado, acaba morrendo por fuzilamento.

As reflexões apresentadas sobre a estrutura particular de *Zero* estão relacionadas à realidade caótica do período ditatorial e à uma tentativa de representar o impacto traumático resultado das práticas repressivas e de tortura. Assim como nos testemunhos sobre episódios traumáticos, a narrativa do romance não aparece de forma linear com início, meio e fim definidos. Ela aparece de forma desorganizada, cortada por diversos outros episódios de temáticas distintas. O próprio narrador da obra se apresenta de maneira problemática, na medida em que não consegue organizar a narrativa coerentemente. O narrador de *Zero* não se manifesta diretamente na narrativa, ele é um narrador precário, pois não tem uma experiência própria para transmitir. Na maioria das vezes, esse narrador não se manifesta diretamente na narrativa, mas se faz notar em espaços indicados por parênteses, em comentários e mesmo em notas de rodapé. No livro, o acúmulo de acontecimentos não deixa espaço para que o narrador possa se manifestar, causando a impressão de que ele está sufocado pelo caos que constitui a obra.

Em *Em câmera lenta*, o contexto ditatorial é representado pela narrativa composta de fragmentos com as impressões do narrador-personagem sobre o fracasso de movimento de resistência, entre trechos que narram episódios sobre o movimento de guerrilha urbana e a tentativa de instaurar o movimento de guerrilha na Amazônia. Ao longo da narrativa, uma cena se repete: o momento da captura da companheira do narrador-personagem que avança ao longo do livro dando os detalhes da sua prisão, tortura e morte.

Assim como em *Zero*, em *Em Câmara lenta*, a fragmentação se manifesta através da escolha da narração do texto com trechos que narram episódios distintos, como no próprio

discurso do narrador-personagem. A linguagem utilizada na obra é caracterizada pelo uso de frases incompletas, que em algumas situações tornam o próprio texto sem lógica. Essa escolha de composição está relacionada à própria mente do narrador-personagem que também vivenciou uma experiência de choque por meio do fracasso do movimento de resistência e pela morte e perda de seus companheiros. Por isso, no livro de Tapajós, o narrador-personagem se apresenta incapaz de organizar uma narrativa coerente, misturando fatos do passado e do presente com a total anulação de perspectiva de tempo futuro.

Apesar de terem estruturas distintas, a fragmentação aparece na composição formal de *Zero* e *Em câmara lenta* como uma tentativa de representar a realidade caótica do período ditatorial e mostrar o impacto traumático causado pelas práticas autoritárias de repressão e, principalmente, de tortura. Mesmo sofrendo a ação da censura, esses romances buscaram, através da sua temática e da própria composição, fazer uma crítica à Ditadura Militar em curso na época, realizando, também, um testemunho sobre esse período. Assim, esses livros operam como uma forma de denúncia da violência do autoritarismo e também como uma possibilidade de resgatar a memória das vítimas da censura, dos exilados, dos desaparecidos e dos torturados, contribuindo para a elaboração de uma memória coletiva sobre esse período.

Resgatar a história da Ditadura Militar brasileira é de extrema importância para que os abusos cometidos pelo autoritarismo não sejam esquecidos. Diante de uma realidade marcada pela violência extrema, os livros de Ignácio de Loyola Brandão e de Renato Tapajós proporcionam a reflexão sobre a sociedade do período. Cabe salientar que os dois romances apresentam apenas alguns aspectos da história ditatorial e que, para uma melhor compreensão da Ditadura Militar brasileira, é necessário que a leitura dos romances seja acompanhada de outras fontes de pesquisa que forneçam uma visão mais ampla da realidade política, social, cultural e econômica da ditadura.

Aliadas ao trabalho de leitura e compreensão do discurso histórico sobre a ditadura, *Zero* e *Em câmara lenta* destacam-se por oferecerem uma visão multifacetada do regime autoritário, principalmente por apresentarem o ponto de vista das vítimas. Além disso, além de possibilitar uma outra leitura sobre o período histórico, esses romances, por se tratarem de textos literários, têm o potencial de despertar a empatia nos leitores, levando à reflexão sobre o uso da violência e as tentativas de silenciamento empregadas pelos militares.

Ao denunciarem o uso da tortura, os abusos do governo e ao abordarem a questão dos desaparecidos, os livros *Zero* e *Em câmara lenta* possibilitam uma nova reflexão sobre

a questão do esquecimento e sobre a formação de uma memória coletiva a respeito da história ditatorial. Ainda que esse resgate cause desconforto devido ao grau extremo de violência e a tentativa de silenciamento através da ocultação das vítimas, é de suma importância que esses episódios não sejam excluídos da história.

O crescente número de obras literárias sobre a temática da Ditadura Militar, os documentos publicados sobre os desaparecidos e a própria reflexão de obras produzidas durante o regime ditatorial constituem, na atualidade, formas de resistência contra os discursos que tentam negar e/ou encobrir os abusos cometidos pelo governo dos militares. Refletir sobre a democracia e a questão dos Direitos Humanos é uma tarefa que se impõe, principalmente, no contexto atual, uma vez que o então governo federal insiste na tentativa de controlar a produção cultural e na negação pública dos abusos cometidos pelos militares durante o regime militar. O estudo e a discussão de obras que representam uma outra imagem da realidade daquele momento tornam possível uma nova leitura da história da ditadura baseada no ponto de vista das vítimas, contribuindo para que a censura, a repressão, a tortura e o desrespeito aos Direitos Humanos não se repitam na história.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Nota de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. História Memória e Esquecimento. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 79, p. 95-111, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/ Hucitec, 1990.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Vol. III. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.
- _____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-232.
- BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Clube do Livro, 1986.
- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Mortos e desaparecidos políticos*. Vol. III digital. Brasília: CNV, 2014.
Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume3digital.pdf>> Acesso em: 20 out. 2019.
- BRAUNSTEIN, Néstor. *Sobrevivendo ao trauma*. Trad. Marylink Kupferberg. 2006. Disponível em: <<http://nestorbraunstein.com/escritos/index>>. Acesso em: 05. abr. 2014. s. p.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp. 1992.
- CALEGARI, Lizandro Carlos. *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção pós-64*. 2008. 313f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.
- _____. Trauma e memória em "Batismo de sangue", de Helvécio Ratton. In: OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto. (Orgs.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: PREC/UFPel, 2011. p. 183-200.

_____. Ditadura, trauma e expressões artísticas brasileiras: entre o passado e o presente. *Nonada: Letras em revista*. Porto Alegre, Brasil, vol. 1, n. 22, 2014. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=512451668006>> Acesso em: 25 de novembro de 2019.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES. Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>> Acesso em: 28 dez. 2019.

CENTENO, Ayrton. *Os vencedores: a volta por cima da geração esmagada pela ditadura de 1964*. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

COOGIOLA, Oswaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.

COSTA, Lígia Militz da. A questão da representação na pós-modernidade. In: _____. *Representação e teoria literária: dos gregos aos pós-modernos*. 2. ed. Cruz Alta: Unicruz, 2001, p. 103- 149.

DALCASAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 179-190, jan.-jun., 2014.

FRANCO, Renato. Testemunho e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 351-369.

FREITAS, Maria Thereza. *Literatura e história*. São Paulo: Atual, 1986.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2018.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. *Diálogos Latino-Americanos*. Aarhus (Dinamarca), v. 1, n. 03, p. 131-146, 2001.

_____. Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates. In: UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2008. p. 187-207.

_____. A violência na literatura brasileira. In: UMBACH, Rosani Ketzer; CALEGARI, Lizandro Carlos (Orgs.). *Estética e política na produção cultural: as memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, 2011, p. 145-164.

_____. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, UnB, n. 21, p. 129-142, 2011.

_____. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores associados, 2012.

_____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.

HAISKI, Vanderléia de Andrade. Os limites éticos da representação: narrativas da *Shoah*. *Nau Literária: Crítica e Teorias de Literatura*. Porto Alegre, v. 10, n. 01, p. 180-189, jan.-jun., 2014.

HARTAMN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-235.

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 131-173.

LASCH, Markus. *Em câmara lenta: representações do trauma no romance de Renato Tapajós*. *Remate de Males*, Campinas, v. 30, n. 2, p. 277-291, jul./dez., 2010.

LAUB, Dori. Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: _____; FELMAN, Shoshana (Eds.). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York/ London: Routledge, p. 57-74, 1992.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros dos anos 70*. Florianópolis: UFSC, 1981.

PORTAL MEMÓRIAS DA DITADURA. *Repressão*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/repressao/>> Acesso em: 16 out. 2019.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e esquecimento na história. *Letras: Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 22, p. 79-96, jan.-jun., 2001.

_____. Memória e esquecimento das ditaduras de segurança nacional: os desaparecidos políticos. *História em Revista*, Pelotas, v. 10, p. 153-168, 2004.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar, 1986.

PEREIRA, Anthony W. *Ditadura e repressão: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, no Chile e na Argentina*. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbers. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

PLATÃO. Livro X. In: _____. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian, 2001. p. 449-497.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros da Ditadura Militar*. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 2011.

RICHARDSON, Anna. The Etical Limitations of Holocaust Literary Representation. *eSharp: Bordes and Bourdaries*. Glasgow, University of Glasgow, n. 5, 2005. Disponível em: <http://www.gla.ac.uk/media_41171_en.pdf>. Acesso em: 18 out. 2012.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARTZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. 3. ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

SEIXAS, Jacy Alves de Seixas. Percursos de memórias em terras de história. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 37-92.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Revista do Mestrado em Letras da UFSM*, Santa Maria, p. 9-37, jan.-jun., 1998.

_____. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; _____ (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p 73-98.

_____ (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL, p. 73-92, 2008.

_____. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio *et al.* (Org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. v.2. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 64-85.

_____. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 13-34, jan.-jun., 2014.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

UMBACH, Rosani Ketzer. Memórias da repressão e literatura: algumas questões teóricas. In _____ (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2008. p. 11-22.

UMBACH, Rosani Ketzer; CALEGARI, Lizandro Carlos (Orgs.). *Estética e política a produção cultural: as memórias da repressão*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.

WHITE, Hayden. A imaginação histórica: entre metáfora e ironia. In: _____. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurêncio de Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.