Revista A Cor das Letras

Revista Digital dos Programas de
Pós-Graduação do Departamento de Letras e Artes da UEFS
Feira de Santana, v. 24, n. Esp., p. 348-360, julho de 2023

http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/index
10.13102/cl.v24iEspecial.9322
ISSN 2594-9675

Trauma e testemunho na trajetória literária e cinematográfica de Renato Tapajós

Trauma and testimony in the literary and cinematographic trajectory of Renato Tapajós

Ana Karla Carvalho Canarinos*
Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Fabio Arcanjo*
Universidade Estadual de Campinas
Campinas, São Paulo, Brasil

Resumo: Este artigo tem por objetivo realizar uma comparação entre a trajetória literária e a cinematográfica de Renato Tapajós. Para tanto, analisaremos a forma e a estrutura dos documentários *A humilhação e a dor* (1986) e *O fim do esquecimento* (2014), em comparação ao romance *Em câmara lenta* (1977). As relações híbridas e fluidas entre cinema e literatura estão na base da produção artística de Tapajós, uma vez que o autor iniciou sua carreira como documentarista, em *Em crise* (1966), *Um por cento* (1967) e *Vila da Barca* (1968), depois aventurou-se na literatura, com *Em câmara lenta* (1977) e, retomou sua trajetória como documentarista com o lançamento de *A humilhação e a dor* (1986). Tanto as produções cinematográficas, quanto as obras literárias de Renato Tapajós são atravessadas pelo contexto repressivo da Ditadura Militar, e consequentemente por elementos biográficos, testemunhais e traumáticos. Tendo em vista o testemunho e o trauma como elementos norteadores da produção de Tapajós, ao longo deste artigo pretendemos mapear de que maneira estas questões aparecem na literatura e no cinema, e em que medida, estas questões se encontram e se distanciam.

Palavras-Chave: Literatura. Cinema. Testemunho. Trauma. Renato Tapajós

Abstract: This article aims to make a comparison between the literary and cinematographic trajectory of Renato Tapajós. To do so, we will analyze the form and structure of documentaries *A humilhação e a dor* (1986) and *O fim do esquecimento* (2014), compared to the novel *Em câmara lenta* (1977). The hybrid and fluid relations between cinema and literature are the basis of Tapajós' artistic production, since the author began his career as a documentary filmmaker, in *Em crise* (1966), *Um por cento* (1967) and *Vila da Barca* (1968), then ventured into literature, with *Em Câmara lenta* (1977) and followed in his career as a documentary filmmaker with the release of *A humilhação e a dor* (1986). Both the film productions and the literary works of Renato Tapajós are crossed by the repressive context of the Military Dictatorship, and consequently by biographical, testimonial and traumatic elements. In view of the testimony and trauma as guiding elements of the production of Tapajós, throughout this article we intend to map how these issues appear in literature and cinema, and to what extent, these issues meet and distance themselves.

Keywords: Literature. Cinema. Testimonial. Trauma. Renato Tapajós

INTRODUÇÃO

A seminal obra do escritor e cineasta brasileiro Renato Tapajós, contemplada como *corpus* neste artigo, oferece, já a partir do título, uma instigante reflexão. Há um efeito de sentido na designação *em câmara lenta* que não pode ser ignorado. Por um lado, o item lexical *câmara* leva-nos, mediante um resgate memorialístico partilhado, a um lugar de suprema violência, a saber, a câmara de tortura. Por outro lado, *câmara lenta* é uma formação nominal que parafraseia um recurso

* Graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Letras (Estudos literários), pela mesma instituição, com mestrado em Études Lusopohones pela Université Lumière Lyon 2. Doutora em Teoria Literária pela UNICAMP. É professora Adjunta de Literatura Brasileira na UERJ. E-mail: anakarla.canarinos@gmail.com.

* Doutor em Linguística pelo Programa de Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais, tendo, ainda, o título de mestre pelo mesmo programa da UFMG. E-mail: fabioarcanjo1981@hotmail.com.

cinematográfico pautado, em alguns momentos, por conferir intensidade para determinados acontecimentos representados em tela. Esse recurso, claro, é a câmera lenta.

Pois bem, além de evocar um sentido de intensidade, a câmera lenta possibilita um efeito de prolongação, como se o tempo fosse expandido e os acontecimentos fossem experienciados a partir de outra dinâmica temporal, em suma, como se o tempo não passasse. Esse posicionamento é compartilhado por Nicholas Andueza, que parte da ideia de que "a câmera lenta é um procedimento que pode atentar contra o regime de centros da imagem-movimento, na medida em que distende o cronológico e o torna volátil." (ANDUEZA, 2018, p. 2018). Com efeito, essa mesma distensão cronológica parece se inscrever no dispositivo da barbárie intitulado câmara de tortura. Flávio Tavares, que a exemplo de Renato Tapajós, vivenciou a desumanização oferecida pelo aparato autoritário brasileiro, vigorado entre os anos de 1964 e 1985, afirma que esse *modus operandi* configura-se como "o estágio mais alto do sadismo. Torturar é a dinâmica desse purgatório perene, onde tudo se sofre e nada se purga" (TAVARES, 2022, p. 25). Nesse fragmento, vale destacar o termo *perene*, pois ele simboliza, justamente, essa suspensão, digamos, linear de um ritmo cronológico.

Interessante notar que essa distensão do tempo não se dá apenas no instante da vivência da dor, mas ela insurge, igualmente, no gesto escritural de si marcado pela rememoração do trauma experienciado. Logo nas páginas iniciais de *Em câmara lenta* esse apontamento se faz notar, já que podemos constatar, no fragmento seguinte, uma mudança brusca no ritmo com o qual se dá a percepção da "realidade". É como se houvesse uma cisão entre dois mundos: de um lado, o mundo cronológico (anterior à emergência do aparato da violência) e do outro lado, o mundo distópico (decorrente da experiência da submissão frente a um inimigo implacável).

> Mesmo que todas as informações reconstruam os fatos, mesmo que se saiba com exatidão 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 coisas – apenas soam como ecos, prolongados por ouvidos acostumados a classifica-los. O tempo acabou, mas os gestos continuarão a ser feitos, repetidos e aperfeiçoados (TAPAJÓS, 2022, p. 13).

Voltemos ao título da obra de Tapajós. O que significaria, portanto, essa aproximação de um léxico relacionado a um dispositivo de violência ativado por um regime de teor autoritário com um recurso cinematográfico que porta os efeitos de sentido apontados anteriormente? Uma possível chave de resposta passa, necessariamente, pela forma como identificamos Renato Tapajós no início dessa introdução, a saber, o fato de ele ser escritor e cineasta.

Convém frisar que há, no livro em questão, uma espécie de espelhamento, ou melhor, um embaralhamento que se dá a partir dessas duas facetas do autor brasileiro. Explicando melhor, Renato Tapajós estrutura *em câmara lenta* como se ela fosse uma obra cinematográfica. Há, aqui, um sentido de urgência, com sequências de ação que emulam estratégias cinematográficas da câmera lenta, do close e da montagem paralela, calcada na alternância de planos de sequências distintas, como podemos comprovar no seguinte recorte, no qual vemos um episódio de fuga dos guerrilheiros, seguida de uma cena marcada pela consequência da repressão em outro grupo de oposição à ditadura.

> 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 o primo dela, a família devia saber mais alguma coisa (TAPAJÓS, 2022, p. 20).

Outro recurso utilizado recorrentemente pelo autor é o da montagem fragmentada, algo que é comumente observado em certas obras cinematográficas. Há uma passagem, em especial, que

demonstra claramente esse tipo de *mise-en-scène* e ela é iniciada, em diversos pontos do livro, com a expressão "como em câmara lenta". Em todas as passagens, essa expressão introdutória diz respeito ao mesmo acontecimento, mas ele vai sendo desvelado ao poucos, sendo totalmente explicitado no final da obra.

Diante disso, e conscientes da importância que o registro cinematográfico tem na trajetória de Tapajós, o presente artigo buscará estabelecer um gesto de análise que abarca, além de *Em câmara lenta*, dois documentários dirigidos por ele, quais sejam *No olho do furacão*, feito em parceria com Toni Venturi e *O fim do esquecimento*. O ponto central, por conseguinte, é entender, comparando linguagens diferenciadas, como se dá esse processo de inscrição do sujeito em meio a uma experiência marcada por traumas adquiridos a partir do acionamento de uma máquina burocrática de apagamento daqueles (as) que eram caracterizados (as) como alheios (as) à norma e à moral vigentes.

Isto posto, o nosso trabalho será dividido em duas partes: na primeira, buscaremos desenvolver um olhar a respeito da trajetória de Renato Tapajós como documentarista, privilegiando as duas produções fílmicas mencionadas, além de procurar entender como se dá o entrecruzamento do registro documental com o registro literário. Na segunda parte, faremos uma análise mais pontual de *Em câmara lenta*, procurando identificar eixos temáticos e categorias mais proeminentes, considerando alguns efeitos de sentido suscitados. Finalmente, apontaremos como essas duas linguagens se misturam, se entrecruzam, se complementam e, por vezes, se contradizem. Ou seja, o Tapajós romancista está latente na forma do Tapajós documentarista, da mesma forma que o documentarista interfere diretamente na forma da escrita literária. Ambas marcadas pela tentativa de contar o horror, pela memória fragmentada e pela dor.

1 O TESTEMUNHO DE REVOLTA E O TESTEMUNHO DE RESISTÊNCIA

O que foi dissertado até o momento nos leva ao entendimento de que Renato Tapajós realiza dois movimentos de inscrição de si, ancorados, naturalmente, em uma vivência atravessada por traumas. Importa considerar o fato de que o gesto escritural realizado na obra *Em câmara lenta*, bem como a simbolização por meio do recurso audiovisual, operado em *A humilhação e a dor* e em *O fim do esquecimento* se dão mediante uma lógica de interdição consequencial à noção de trauma. O psicanalista húngaro Sandor Ferenczi indica que a vivência traumática funciona como um choque, sendo "equivalente à aniquilação do sentimento de si, da capacidade de agir e pensar com vistas à defesa de si mesmo" (FERENCZI, 1992, p. 109).

O que temos, alicerçados na presença do saldo existente entre o passado vivenciado e o presente da enunciação voltado para a rememoração testemunhal, é o equacionamento entre a necessidade de transmitir as memórias das dores com a impossibilidade de conferir sentido para aquilo que, por princípio, mostra-se destituído de sentido. Não por acaso, Aleida Assmann observa que há um constante embate entre o trauma e a tentativa de simbolização. Para ela,

> palavras não podem representar essa ferida memorativa do corpo. Ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva porque bane o terror e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror (ASSMANN, 2011, p. 278).

Com base no que foi indicado pela autora alemã, há um embate entre formas de representação ante a experiência traumática. A palavra mágica estaria a serviço da possibilidade do testemunho partir da inscrição do sujeito traumatizado em uma lógica pautada por um modelo auricular[1] (SELIGMANN-SILVA, 2022), voltada para os restos, os escombros e os travamentos

[1] "O modelo do testemunho como *superstes* tem a audição, e não a visão, em seu centro. Pensar a história a partir dele significa aprender a diminuir o papel dado ao *ístor* (saber por ter visto) do termo e pensar em uma história mais auricular:

manifestos em gestos de emergência de um sujeito que enfrenta, em todo o tempo, um passado que insiste em não passar. Por outro lado, a palavra pálida insurge em um modelo marcado pela linearidade, pela assepsia e por um gesto "inocente" de objetividade, incorrendo, comumente, em produções culturais atravessadas por visões estereotipadas e redutoras.

O atravessamento do trauma impõe dinâmicas de representação do acontecimento a partir desses vértices apresentados, e isso, naturalmente, vai estar atrelado ao projeto de fala de quem se propõe a lidar com eventos marcados pelo teor testemunhal, cujo *modus operandi*, conforme Bethânia Mariani, é construído pela encenação da "insistência e urgência no dizer de uma violência" (MARIANI, 2021, p. 125). A autora chama de *memoriável*, essa tentativa de simbolizar o irrepresentável e esse conceito figura na "ordem do singular, [em] uma tentativa de inscrever na história o particular de uma vivência sofrida. Um dizer para o outro que carrega um indizível" (ibidem).

Mariani pontua que esse *memoriável* tem suas condições de produção por intermédio do mencionado saldo temporal operado em duas lógicas: a da contiguidade, nomeada por ela de *testemunhos de revolta*, "que se propagam no calor da historicidade em que o laço social foi atingido, [sendo] flagrados no cotidiano" (MARIANI, 2021, p. 21); e o da *temporalidade do só-depois*, intitulado *testemunhos de resistência*, formulados em um caráter mais distanciado temporalmente e que busca "dar sentido ao sem sentido, quando o sujeito tenta dizer o indizível da morte" (ibidem).

Por que essa discussão é importante? A resposta passa, necessariamente, pelos gestos de simbolização dos traumas vivenciados por Renato Tapajós. *Em câmara lenta* foi escrito em uma relação de contiguidade[2], já que ele foi gestado durante sua vivência no encarceramento. Nessa obra apresenta-se a urgência característica dos testemunhos de revolta. Por outro lado, *A humilhação e a dor* e *o fim do esquecimento* estão distanciados cronologicamente do vivido, configurando-se em exemplares dos *testemunhos de* resistência, estando, ainda, em função da estruturação, mais sujeitos ao atravessamento de outras vozes. É válido observar que aquilo que seria da ordem do partilhado faz-se presente na obra *Em câmara lenta*, até mesmo porque a conjugação do individual com o coletivo é inescapável, contudo, nos dois documentários, a operacionalização de várias vozes é mais marcada, como poderemos observar nas próximas linhas.

1.1 A humilhação, a dor e o fim do esquecimento

É possível encontrar pontos de intercessão entre a literatura de teor testemunhal e certas produções pertencentes ao gênero cinematográfico documentário. Antes, porém, ressaltemos que obras fílmicas documentais são pautadas pela dispersão, não podendo, de forma alguma, serem lidas a partir de um viés estanque. A esse respeito, o documentarista João Moreira Salles, citando o pesquisador americano Carl Plantinga, afirma que "o gênero documentário, ao contrário do cinema ficcional clássico, jamais contou com a força estabilizadora da indústria para impor convenções estilísticas e padrões narrativos relativamente homogêneos" (SALLES, 2005, p. 57). Isso implica afirmar que há numerosas possibilidades de encenação a partir do registro documental, o que, de certa forma, confere um caráter rico e heterogêneo nesse tipo de registro.

aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a meio. O modelo do testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do *positivismo*..." (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 125).

[2] As palavras de Jayme da Costa Pinto, presentes no posfácio da edição lançada recentemente pela editora Carambaia atestam esse caráter: "Quarenta e cinco anos depois de sua primeira edição, em 1977, o romance *Em câmara lenta* segue urgente, desafiando leitores com uma perturbadora elaboração ficcional de experiências pessoas de Renato Tapajós com a guerrilha urbana. Escrito na prisão no período em que o autor paraense cumpria pena, por atividades consideradas subversivas, no presídio Tiradentes, em São Paulo, entre 1969 e 1974, o texto vazou da cela para o mundo em pequenos retângulos de folha de papel de seda envoltos em durex, e onde o escritor registrava a narrativa para depois repassar aos pais, que o visitavam regularmente no cárcere" (TAPAJÓS, 2022, p. 152).

Na esteira desse caráter multifacetado do gênero documentário, o pesquisador estadunidense Bill Nichols (2016) trabalha com seis modos, relativamente estáveis, de organização desse tipo de discurso fílmico. São eles: *modo poético*, muito ligado ao tom, aos afetos, pouco conectado a uma tentativa manifesta de persuasão; *modo expositivo*, mais marcadamente retórico, buscando levar ao espectador um ponto de vista passível de ser aderido; *modo observativo*, no qual a câmera procura descortinar determinadas realidades sem a intervenção direta da voz e do corpo do documentarista; *modo participativo*, em que temos a intervenção direta do cineasta a partir, por exemplo, de uma perspectiva dialogal; *modo reflexivo*, fundamentado na exploração das potencialidades do gênero documentário na busca por realizar determinados recortes subjetivos da realidade; *modo performativo*, em que há a criação de um espaço de inscrição para que o entrevistado (identificado por Bill Nichols como *ator social*) possa criar diferentes possibilidades de construção de imagens de si.

Retomando a afirmação inauguradora desse tópico, é possível trazer um ponto em comum entre a literatura de teor testemunhal e o discurso fílmico documental, encenados, em nosso estudo de caso, por Renato Tapajós. Os dois dispositivos almejam dar conta de uma vivência traumática, originária de um estado de exceção que se instaurou no Brasil. Há, nesse sentido, um forte componente ético, em um gesto escritural e audiovisual marcado por um dever de transmissão atravessado pela impossibilidade e pela irrepresentabilidade, componentes que conferem ao testemunho um caráter aporético.

Voltando o olhar mais detidamente para os documentários *A humilhação e a dor* e *O fim do esquecimento*, é possível considerá-los como sendo pertencentes ao modo de organização *expositivo*, muito embora haja um deslizamento para o modo *participativo*, uma vez que Renato Tapajós se faz presente em diversos momentos. Nichols (2016) pontua que o modo *expositivo*, comumente, parte da defesa de um ponto de vista, sendo um modo ideal para "transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta a nossa reserva de conhecimento..." (NICHOLS, 2016, p. 177). No modo *participativo*, por outro lado, "os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam sobre sua experiência ou representam o que vivenciaram" (NICHOLS, 2016, p. 189). O imbricamento dessas duas possibilidades de formulação, nos dois documentários de Tapajós, é natural, uma vez que estamos lidando com experiências enfrentadas pelo documentarista (*modo participativo*), bem como com um manifesto gesto de persuasão (*modo expositivo*) a respeito dos horrores vivenciados por aqueles que eram contrários ao regime de exceção que se instaurou no Brasil durante a ditadura civil-militar.

Registramos, anteriormente, que há uma diferença sutil entre *Em câmara lenta* e os dois documentários citados. Na obra literária, há um equacionamento de vozes em torno de um narrador. Em *A humilhação e a dor* e em *O fim do esquecimento*, esse equacionamento se dá a partir da edição, com as vozes presentes no fio do discurso fílmico funcionando como agregadoras, em relação ao que é relatado por Renato Tapajós. É interessante, pois nessas produções, a dinâmica entre aquilo que seria da ordem do individual com o partilhado é ainda mais evidenciada. Ressaltemos que grande parte das vozes, incluindo a do documentarista, estão centradas em um ponto de vista marcado (a exposição dos horrores cometidos pelos agentes da violência, em prol do estado de exceção) e em um gesto persuasivo característico (a conscientização para que esse acontecimento jamais volte a se repetir).

Na esteira desse pensamento, faz-se relevante considerar a importância do gênero documentário, em termos de formulação de discursos políticos, a partir de duas chaves. Em primeiro lugar, na afirmação e reverberação de valores atrelados à classe dominante – existem vários exemplos desse tipo de operacionalização do audiovisual, mas podemos destacar o trabalho de Leni Riefenstahl, responsável por produções que visavam suscitar no espectador a admiração pela suntuosidade e pujança do nefasto regime instaurado por Adolf Hitler. E na contestação do *status quo*, mediante uma *mise-en-scène* marcada por um caráter fortemente militante. Nesse sentido, Bill Nichols pontua que "a obra de alguns cineastas questionou a ideologia de um único caráter nacional

e de um propósito nacional transcendental. Eles buscaram mudança mais radical do que aperfeiçoamento social" (NICHOLS, 2016, p. 233). Partimos do princípio, com esse texto, de que Renato Tapajós se enquadra nessa segunda categoria, uma vez que sua obra prima em denunciar as barbáries cometidas durante o regime de exceção instaurado no Brasil a partir de 1964, além de apontar as permanências desse aparato repressivo pós-ditadura.

Em *A humilhação e a dor*, por exemplo, temos um início no qual o espectador percorre os espaços da violência, em meio aos gritos dos torturados. Há, nesse documentário, uma espécie de denúncia da continuidade do dispositivo da violência, isto é, um deslizamento do emprego da tortura que, após o término da ditadura civil-militar, segue sendo utilizada pela força policial. Essa cena inauguradora, portanto, desconstrói a impressão inicial de que estaríamos diante de uma encenação da tortura cometida durante a ditadura militar para construir um efeito de sentido de continuidade. O que está em jogo, aqui, é algo como uma herança daquele período autoritário. Interessante notar que Tapajós, nesse trabalho, convoca vozes destoantes, inclusive de pessoas que validam as ações violentas da polícia, em uma tentativa de mostrar a capilaridade do discurso legitimador da repressão. O diálogo a seguir ilustra bem esse caráter:

> - Dona Rita, a senhora acredita que a polícia deva tratar alguém, que é preso como suspeito de alguma coisa de que forma?
> - A pior possível, porque quando eles tiram a vida de um ser humano, de um pai de família, eles não pensam como eles vão trata a pessoa pra roubar. Eles simplesmente pegam, matam e roubam. Tem que tratar pior possível. Quem quiser tratar eles bem, leva eles pra casa e trata eles com leite ninho e pão de ló (TAPAJÓS, 1986).

É curioso como a justificativa da violência institucional configura-se em uma marca registrada que atravessa a sociedade brasileira. Faz-se pertinente apontar que uma fala como essa anterior, que legitima a barbárie – e notemos como a pergunta não deixa evidenciado o crime cometido (já seria absurdo a violência policial, nesse caso), mas a suspeita. Certamente, uma afirmação dessas poderia ter sido facilmente proferida pelos diversos partidários da extrema direita que povoam o cenário político brasileiro. Há, nesse caso, um paralelismo justificador, como se grande parte da sociedade civil, que aceitou os inúmeros excessos cometidos durante a ditadura brasileira, continuasse a referendar o emprego desmedido da força.

Nesse documentário, há uma lógica de discurso x contradiscurso, já que ele prima em colocar em fricção dois pontos de vista destoantes. Renato Tapajós convoca diversas vozes para a enunciação dos pontos de vista, além de se municiar do dispositivo da encenação, para convocar um posicionamento que funciona como síntese, qual seja, a corrupção do aparato policial. Além das vozes mobilizadas, Tapajós relata sua experiência de prisão, durante uma das operações efetuadas pela militância contrária à ditadura. Nessa passagem, são relatadas as torturas sofridas por ele e por seus companheiros de cela. Os gritos que são escutados no início do documentário têm um caráter de atemporalidade, podendo expressar tanto as angústias e sofrimentos dos torturados durante a ditadura quanto as barbáries sofridas por pessoas perante a violência policial pós-regime militar.

A mesma lógica é seguida no documentário *O fim do esquecimento* (2013). Nessa produção, a exemplo da anterior, o espectador é conduzido a uma jornada sensorial. Ele se vê percorrendo as celas dos prisioneiros políticos, nas quais se vê a precariedade, ao mesmo tempo em que esse hipotético espectador escuta gritos de dor e de agonia, marcas do *modus operandi* adotado pela máquina de morte do regime ditatorial brasileiro. Essa passagem dura cerca de trinta segundos e já evidencia ao público o teor do material a ser acessado ao longo da projeção.

A seguir, temos uma informação, mediante a voice over, que procura explicitar o projeto de fala de Tapajós, qual seja denunciar a continuidade da violência, justificada pelo aparato jurídico: "Este documentário que estou dirigindo agora pretende investigar o que aconteceu nestes últimos

30 anos com a doutrina da segurança nacional. E registrar o momento de hoje onde parece começar a ser conquistado o fim do esquecimento" (TAPAJÓS, 2013).

Nesse documentário, a heterogeneidade se dá em duas frentes: em primeiro lugar, no emprego de várias vozes envoltas em um único ponto de vista – denunciar a continuidade da sistematização da violência –, além, de, em segundo lugar, mobilizar diversas produções culturais – os documentários *Corte seco* (2002) e o próprio *A humilhação e a dor* (1986), além da peça *As filhas da dor* – voltadas para a realização de uma tentativa de discursivizar os traumas experienciados por aqueles que se manifestavam contrários ao estado de coisas repressor do regime de 1964. Carolina Rodrigues, atriz que encena a peça, tece comentários importantes, que vão ao encontro da necessidade de por fim ao esquecimento: "Eu tenho 33 e quase ninguém da minha geração tem interesse em conversar sobre isso. Até mesmo dentro dos artistas (sic), são poucos os que se atrevem e querem discutir este tema" (TAPAJOS, 2013).

O ponto fulcral, abordado no documentário, é explicitar as condições de emergência desse esquecimento que precisa ser finalizado e da permanência da barbárie do aparato repressor. E, claro, não há como fugir de uma discussão a respeito dos maléficos efeitos da lei da anistia de 1979, que funciona, e isso é explicitado em *o fim do esquecimento*, como uma jurisprudência responsável pelas constantes violações de direitos humanos pós-ditadura, já que ela protege os perpetradores. Observemos a fala de Márcio Thomaz Bastos, entrevistado por Renato Tapajós no filme em questão: "É triste dizer isso, mas o pau de arara está onde sempre esteve: na repressão aos crimes comuns, na violência policial sistêmica que tem no Brasil um forte conteúdo de classe" (TAPAJÓS, 2013).

A lei da anistia, portanto, configura-se como uma semente cujo fruto cultivado é, justamente, o esquecimento. E esse esquecimento ressoa no apagamento das injustiças sociais e na imputabilidade de crimes, deixando o Brasil, ainda, em uma condição de sobrevida (SELLIGMAN-SILVA, 2022), por não haver uma elaboração dos traumas do passado.

> A anistia põe fim a todos os processos em andamento e suspende todas as ações judiciais. Trata-se mesmo de um esquecimento jurídico limitado, embora de vasto alcance, na medida em que a cessação dos processos equivale a apagar a memória em sua expressão de atestação e dizer que nada ocorreu. (RICOEUR, 2014, p. 462).

Notemos, destarte, que 27 anos separam *a humilhação e a dor* e *o fim do esquecimento*, contudo, as duas produções fílmicas continuam em um diálogo profícuo, muito embora, no segundo, Renato Tapajós ensaie um otimismo que acabou, lamentavelmente, não se concretizando na prática, haja vista os impactos sofridos pela democracia brasileira nos anos de 2016 e 2018.

À guisa de conclusão do tópico, é interessante retomar uma reflexão pontuada anteriormente, e que coloca em fricção as duas obras fílmicas em relação ao livro *Em câmara lenta*. Estamos falando das condições de produção dos discursos. Os documentários configuram-se como *testemunho de resistência*, e eles possuem como particularidade uma maior possibilidade de perspectivação, já que são realizações *a posteriori* do vivenciado. Essas produções trazem como particularidade o emprego benéfico da retrospectiva, somado à análise conjuntural do momento de produção. A despeito de serem destituídos da urgência presente em testemunhos de revolta, eles trazem um olhar profícuo acerca do saldo temporal existente entre o passado da vivência e o gesto enunciativo do presente.

2 *EM CÂMARA LENTA*: A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA NA LITERATURA

Nas seções anteriores, discorremos sobre como o trauma afeta o sistema simbólico artístico, e quais as implicações dele nas produções documentárias de Renato Tapajós. O romance *Em câmara lenta*, talvez de maneira ainda mais direta e incisiva, é radicalmente atravessado pelo trauma da guerrilha e da prisão, tendo em vista tanto o contexto turbulento da Ditadura Militar como a participação do autor na guerrilha e a sua biografia latente na trama do romance.

Em "Cultura e política, 1964-1969", Roberto Schwarz destaca que não obstante a violência, a diminuição de direitos trabalhistas, a precarização dos sindicatos e inquéritos militares nas universidades, "há relativa hegemonia cultural da esquerda" (SCHWARZ, 2014, p. 8). De acordo com o crítico, apesar da violência e da censura, nos ambientes culturais, nas livrarias e bibliotecas, a esquerda ainda tinha o domínio, o que se configura como uma "anomalia" (SCHWARZ, 2014, p. 8). Segundo Schwarz, os intelectuais de esquerda, as suas matérias, artigos e palestras eram para consumo próprio e não alcançavam a população brasileira. Ou seja, a massa da população foi poupada, justamente por produzir um material marxista e socialista para consumo próprio e que não atingia os trabalhadores e operários. "Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados" (SCHWARZ, 2014, p. 9). A contradição entre, por um lado, o florescimento artístico e teórico da esquerda, e de outro, a tortura e a violência dos indivíduos que, de fato, estavam interferindo no gerenciamento das massas, durou até 1968. Tendo em vista o desenvolvimento cultural de esquerda, uma nova classe insurge, capaz de alterar o curso das contradições antes vigentes: os estudantes. Isto é, pouco a pouco, a esquerda foi formando uma geração de estudantes no interior da pequena burguesia anticapitalista, cujo objetivo tornara-se propagar a luta armada em prol da revolução. As consequências desta formação foram a censura e a violência, com o objetivo de cortar qualquer laço da esquerda intelectualizada com os operários e camponeses.

De acordo com Roberto Schwarz, no período pré-1964, "o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização de luta de classes" (SCHWARZ, 2014, p. 10). Esta contradição gerou o seguinte impasse: a direita detinha a hegemonia no âmbito político enquanto a esquerda detinha a hegemonia no âmbito cultural, e é este processo histórico que se configura como uma "anomalia", nas palavras de Schwarz (2014, p. 9). O Estado, ao perceber que o debate da esquerda estava alcançando outras classes a partir das diversas revoltas dos estudantes, deu início à forte repressão com a instauração do AI-5, com o objetivo de suprimir tanto a contestação política quanto o debate ideológico nos teatros, na literatura e na música popular. É dentro deste contexto turbulento que Renato Tapajós escreve e, posteriormente, publica *Em câmara lenta.*

Ao lado de outros autores importantes do período, como Ignácio Loyola Brandão, Antonio Callado e Rubem Fonseca, Renato Tapajós se particulariza por ser preso antes mesmo da publicação da obra. O autor a escreve dentro da prisão e consegue clandestinamente enviá-la para a publicação. Em 1977, o livro finalmente é publicado pela editora Alfa-Ômega e, já no lançamento, vendeu mais de 800 exemplares. Em agosto deste mesmo ano, o livro foi censurado, mas em 1978, após um ano de julgamento, ele voltou a circular normalmente nas bibliotecas e livrarias. É importante destacar que tanto a carreira literária de Tapajós quanto a sua carreira cinematográfica amadureceu ao longo da Ditadura Militar, fator que aproxima, em alguma medida, a forma do documentário e a forma da literatura. Suas primeiras obras cinematográficas, como *Em crise* (1966), *Um por cento* (1967) e *Vila da Barca* (1968) foram produzidas momentos antes de o autor ser preso em São Paulo e da escrita de *Em câmara lenta*. Sob esta perspectiva, as atividades cinematográficas e literárias estão entrelaçadas ao longo da carreira de Tapajós, e tendo em vista que a sua inserção no mundo artístico se deu primeiramente pela via do cinema, a forma literária do seu romance mantém um forte diálogo com o documentário.

Isto posto, *Em câmara lenta* se desenvolve de maneira fragmentar, oscilando entre passado e presente, tendo uma cena norteadora de todo o texto que se repete constantemente através da seguinte frase "Como em câmara lenta..." (TAPAJÓS, 2022, p. 13). A repetição constante deste tema funciona quase como um motivo melódico, cujo mote sempre retorna com o objetivo de descrever a cena da captura da namorada do narrador. A cada retorno, o leitor tem acesso a um número maior de detalhes sobre a cena, sobre o psicológico da personagem e sobre a tortura que culminou na sua morte. Ademais do tema da morte, a narrativa fragmentar também conta as desilusões e frustrações do narrador, a derrota do movimento da guerrilha e a tentativa de instaurar

o movimento de oposição ao governo na Amazônia. Já na abertura do romance, a primeira cena da captura da namorada do narrador aparece como central, sendo desenvolvida até o momento final, cujo teor violento e descritivo Antonio Candido denominou de "realismo feroz" (CANDIDO, 1989, p.140).

> 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, 2022, p.10)

O fragmento e a repetição são os dois aspectos formais que mais saltam aos olhos do leitor no romance. O caráter fragmentário do texto, cuja função é construir o enredo através de partículas que unidas narram a cena com mais detalhes a cada repetição, retoma tanto o documentário quanto a própria origem de sua concepção. Por um lado, o romance de Tapajós retoma o documentário justamente por sua forma ser atravessada por diferentes vozes fragmentárias e particulares que juntas lançam luz a uma totalidade histórica. Por outro lado, tendo em vista que o livro foi escrito entre 1969 e 1974 e pouco a pouco foi saindo da prisão – "em pequenos retângulos de folha de papel de seda envoltos em durex, e onde o escritor registrava a narrativa para depois repassar aos pais, que o visitavam regularmente no cárcere" (PINTO *apud* TAPAJÓS, 2022, p. 152) –, a própria concepção do livro ocorre a partir de fragmentos, quase como cenas, que pouco a pouco vão sendo montadas e enviadas por partes para apenas após a sua finalização sejam unidas num todo. Ou seja, o livro é constituído a partir de *frames*, como imagens fixas que o autor vai escrevendo e enviando gradativamente para a publicação.

Outro aspecto importante é a relação da obra com a vida de Renato Tapajós, ou seja, a característica testemunhal latente no texto. Tendo em vista os diversos fatores que compõe o romance – o contexto ditatorial, a estadia do autor na prisão, a forma fragmentar de escrita da trama, as ações da militância política, a contradição que os guerrilheiros enfrentaram entre, por um lado, a vida pessoal e moral, e por outro lado, as novas opções de resistência –, é possível ler *Em câmara lenta* quase como um testemunho pessoal do autor sobre o horror e o trauma causados pela violência militar. No texto "O autor por ele mesmo", Tapajós afirma que a obra marcou um momento importante na sua vida e que, por conta do trauma que sofreu na prisão, decidiu testemunhar não apenas a sua história, mas a histórica coletiva dos guerrilheiros.

> Este livro marcou um momento extremamente importante e decisivo na minha vida, porque, como vocês sabem, fui preso por participação no processo de luta armada, que foi tentado por várias organizações de esquerda. Por causa disso, fui condenado inicialmente a dez anos de cadeia. Algum tempo depois de preso, eu senti grande necessidade de contar o que tinha acontecido conosco – comigo e com os outros companheiros [...]. Então, quando resolvi escrever *Em câmara lenta*, estava buscando transferir para o papel uma série de emoções, sensações, percepções que eu havia tido a respeito de todo aquele processo. (TAPAJÓS, 2022, p. 160).

É importante ressaltar que Tapajós se autodenomina militante, ou seja, uma testemunha que fez parte da violência da Ditadura Militar e narra o horror através do romance[3]. Ao afirmar que

[3] "Em 1977, a Alfa-Ômega, uma editora de oposição ao regime militar, publicou *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Foi a primeira obra nacional, produzida por um escritor que atuou em grupo da esquerda armada, a trazer uma reflexão crítica sobre as estratégias da guerrilha e a denunciar o emprego brutal da tortura pela repressão. O autor participara da Ala Vermelha, um agrupamento urbano de influência maoísta que empreendeu ações armadas, e por isso cumpriu pena de 1969 a 1974. Divulgado por todo o Brasil, o livro despertou a fúria de setores conservadores

sentia "grande necessidade de contar o que tinha acontecido conosco – comigo e com os outros companheiros" (TAPAJÓS, 2022, p. 160), o autor reconhece o desejo de, pela via do testemunho, contar a violência e a tortura.

Antonio Candido, no seu parecer escrito para o julgamento de Renato Tapajós, recorre aos elementos da teoria literária para defender o autor. Na verdade, o juiz havia solicitado três pareceres sobre *Em câmara lenta* para compor o processo, mas apenas Antonio Candido enviou o parecer a tempo do julgamento. Segundo Candido, "Um erro vulgar consiste em pensar que a força da literatura vem da realidade que descreve; quando, de fato, esta força provém do teor estético da linguagem usada" (CANDIDO *apud* TAPAJÓS, 2022, p.). Ou seja, o crítico ressalta o poder da linguagem e da imaginação, e tenta em alguma medida, atenuar o caráter documental do romance. Contrariamente ao que afirma Tapajós, em "O autor por ele mesmo", o crítico brasileiro destaca os elementos ficcionais e descolados do testemunho, justamente para que o autor saísse ileso do processo.

> Não obstante o enfoque de Antonio Candido na construção ficcional e não propriamente no caráter documental da obra, podemos afirmar que tanto a fragmentação, como o testemunho se aproximam da técnica cinematográfica. Os fragmentos, o testemunho e a memória se misturam a partir dos constantes *flashbacks* que compõem o romance. O início do enredo é no presente e há a narração de acontecimentos no passado, o que abre espaço para a diferença do narrador e personagem, ou seja, entre o eu que conta os fatos presentes a partir do testemunho e um eu que viveu de fato a guerrilha, tortura e a censura. O narrador, ao mesmo tempo em que se coloca como protagonista da narrativa, também testemunha a História do Brasil: "Porque a história agora vive para os outros - o gesto repetido aqui, neste quarto, é um gesto sem história, fora do tempo." (TAPAJOS, 2022, p. 10).

É interessante destacar a importância do testemunho na trajetória artística do autor. Antonio Candido, ao negar o laço de *Em câmara lenta* com a narrativa testemunhal, neutraliza o poder de denúncia do texto e desatualiza o trauma como operador dos diferentes objetos artísticos produzidos por Tapajós. Se por um lado, o descolamento do romance de qualquer lastro com a realidade permitiu que o autor saísse da prisão inocentado – objetivo principal de Antonio Candido –; por outro lado, revela a tentativa de apagamento do trauma e do testemunho coletivo por parte da justiça brasileira, uma vez que ele só saiu inocentado depois que Antonio Candido justificou tratar-se de uma obra ficcional. E ficcional, compreendida pelos juízes, não enquanto um elemento que mantém uma relação porosa com o real, mas enquanto uma "historinha inventada" que nada tem a contribuir com a narrativa dos oprimidos. O medo do testemunho e de narrar o trauma, por diferentes dispositivos de poder, reafirma a importância da narrativa testemunhal e da elaboração do trauma.

O narrador de *Em câmara lenta* conta tanto as histórias que ele viveu como também narra o enredo das personagens que fizeram parte da sua vida pessoal – como o caso da guerrilheira, "ela". Ou seja, o narrador ao mesmo tempo que conta, também é personagem de sua própria trama, e usa da sua voz para representar uma totalidade. Segundo as palavras do autor, era praticamente impossível escapar do clima hostil: "É claro que os boatos do golpe andavam no ar, em toda a parte, tinha até havido aquela marcha da família ou coisa assim, mas a esquerda era forte, não seria derrotada" (TAPAJÓS, 2022, p.65). Sob este aspecto, a propagação da violência para todos os âmbitos da cidade e a inclusão dos estudantes como figuras importantes na resistência à Ditadura é o motor do testemunho coletivo realizado por Tapajós no romance.

O narrador bipartido entre narrar e viver o enredo como personagem, ao mesmo tempo que narra o coletivo, é configurado formalmente a partir da técnica da montagem. Segundo Martins, na dissertação "Em câmara lenta: um jogo de armar (cinema-literatura)", a montagem – técnica importante no cinema e que a literatura importa – é usada por Tapajós através do tempo (mistura

e levou a um episódio inusitado: em julho de 1977 Tapajós foi preso em São Paulo e ficou dez dias incomunicável, sob a acusação de que Em câmara lenta era "instrumento de guerra revolucionária". Isso apesar de o livro não ter sido proibido e não ter, do ponto de vista legal, nenhum empecilho à sua circulação. Somente 15 dias depois da prisão de Tapajós, a obra foi censurada e sua venda, proibida" (MAUÉS, 2008, p.7).

entre passado e presente), testemunho (oscilação entre o eu que narra o presente e a si mesmo, bem como o "Ele" que testemunha e vivencia a História nacional) e o contexto histórico.

> O texto se torna, assim, auto-reflexivo, delatado pela evidência da própria montagem. A narrativa principal é entre cortada por narrativas secundárias, por repetição de cenas vistas de vários ângulos, registradas à maneira de uma câmara filmadora. Isso dificulta a apreensão imediata da totalidade do relato, induzindo o leitor a refletir sobre as razões que desencarrilham o curso lógico do texto, sobre a própria linguagem e os significantes que ela produz. Utilizando-se da montagem como recurso estético, Renato Tapajós age implicitamente pela persuasão, exigindo a participação ativa do leitor e conduzindo-o "com" a personagem a uma "reflexão emocionada", sobre os acontecimentos da época. (MARTINS, 1985, p. 35).

A montagem, não obstante a forte presença da fissura e do fragmento, pressupõe uma espécie de fio condutor que conduz o enredo da narrativa. Ou seja, esta continuidade que liga as diferentes cenas é possível graças a esta técnica, largamente utilizada pelo cinema e pela literatura, de modo a reafirmar a impossibilidade de narrar com integridade o horror da tortura. No cinema, é através da montagem que as fotografias, as cenas e as sequências avulsas são reunidas, compondo o filme. Segundo Robert Stam, "A montagem costura os planos individuais, por si só relativamente insignificantes, em uma rede de implicações diegéticas". (STAM, 1981, p. 170). A não simultaneidade da narrativa, os fragmentos e fissura do próprio narrador, que se divide entre o que narra e o personagem que vive são os principais aspectos que aproximam a narrativa do cinema. Segundo Martins, *Em câmara lenta* "É uma narrativa saturada de fragmentos, não só pela intercalação de várias histórias alternadas ou paralelas, mas, sobretudo, pela fragmentação da própria frase, escrita também à maneira cinematográfica" (MARTINS, 1985, p.47). Sob este aspecto, podemos afirmar que o ponto de encontro entre a narrativa e o documentário do Tapajós está justamente no testemunho, cuja configuração se dá a partir da fragmentação.

CONCLUSÃO

Ao longo deste artigo, analisamos a trajetória de Renato Tapajós – tanto do ponto de vista literário quanto do ponto de vista cinematográfico –, levando em consideração como o autor elabora o testemunho e o trauma nas suas obras artísticas. Ainda que o documentário e a literatura sejam duas formas distintas de representar, organizar e elaborar os conflitos narrativos, há pontos de entrecruzamento entre o romance *Em câmara lenta* e os documentários *A humilhação e a dor* e *O fim do esquecimento*.

Primeiramente desenvolvermos uma pesquisa sobre a trajetória do autor como documentarista, tendo em vista a análise dos dois documentários: *A humilhação e a dor* e *O fim do esquecimento*. Considerando que a representação do horror e da dor são marcados pela urgência de contar, de narrar e de tentar expressar em palavras ou imagens a tortura e o trauma, ambos os documentários oscilam entre o *modo participativo* e o *modo expositivo*. Conforme analisamos ao longo do artigo, Bill Nichols (2016) trabalha com seis modos, relativamente estáveis, de organização do discurso fílmico: *modo poético*, *modo expositivo*, *modo observativo*, *modo participativo*, *modo reflexivo* e *modo performativo*. O *modo participativo*, que preconiza a intervenção direta do cineasta com o objetivo de manter um diálogo no documentário, bem como o *modo expositivo*, que busca formar e moldar a opinião do espectador em relação ao debate trazido pelo documentário, são as duas formas de organização fílmica que predominam nas obras cinematográficas de Tapajós.

A ficção do autor mantém um forte diálogo com os seus documentários, tanto do ponto de vista formal como do ponto de vista histórico. No romance, Tapajós recorre a técnicas narrativas como a montagem e a fragmentação como uma estratégia de se aproximar do cinema. Tanto na literatura como no documentário, o trauma é o agente propulsor da narrativa. No entanto, na literatura o trauma é narrado a partir da oscilação temporal entre passado e presente, a partir da

mudança de perspectiva narrativa entre um narrador que apenas narra e um narrador que vive e testemunha a guerrilha, e, finalmente, do espaço brasileiro cuja temática está atravessada pelo contexto político da Ditadura Militar.

Da mesma forma que no documentário, Tapajós narra em *Em câmara lenta* uma experiência coletiva e ao mesmo autobiográfica. Nesse sentido, podemos concluir que o *modo participativo* aparece também no seu romance, uma vez que o narrador não está interessado em apenas contar a sua própria experiência com o trauma, mas também narra e dá voz àqueles que não podem contar, pois vivenciaram o horror e o trauma no grau máximo. Portanto, a fragmentação é a forma literária escolhida por Tapajós na configuração do diálogo entre o narrador e os personagens, uma vez que, gradativamente, a partir da repetição de fragmentos, o leitor vai tendo acesso à totalidade do trauma e da cena. Em outras palavras, podemos dizer que os fragmentos romanescos funcionam quase como um diálogo em suspenso com o leitor, ou seja, um diálogo entrecortado pelo trauma e pelo horror, pela dificuldade de dizer o indizível e de narrar o inenarrável.

Em suma, não apenas o contexto histórico da Ditadura Militar une as duas formas artísticas na trajetória de Tapajós, mas também o testemunho como uma forma literária e cinematográfica que deu voz aos oprimidos, cujas vidas conseguiram voltar do horror para elaborar seus traumas. A fragmentação e a montagem são as técnicas que o autor utiliza no romance para mimetizar, em alguma medida, a sua atividade como documentarista. Se no documentário, o *modo expositivo* se dá a partir do diálogo do diretor com as testemunhas, na literatura, esse diálogo ocorre entre um narrador que conta e vive a tortura, ao mesmo tempo que se incube da função de contar e manter a memória daqueles que já se foram e não podem mais testemunhar. A repetição constante da primeira cena com a tortura e morte da personagem "Ela", repete constantemente a palavra "câmara". A duplicidade desse signo que remete, por um lado, ao objeto utilizado para fotografar e consequentemente manter viva a memória dos que já se foram; e por outro lado, remete ao lugar de suprema violência e tortura, sintetiza, em alguma medida, a força motriz da literatura e do documentário de Tapajós: o testemunho como uma forma de elaborar a si mesmo e de resgatar a memória daqueles que viveram o trauma até as últimas consequências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDUEZA, Nicholas. Quando a imagem se mostra tempo: close e câmera lenta entre Epstein e Deleuze. *Ícone* (Recife online), v. 16, p. 304-317, 2018.
ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação*: formas e recordação da memória cultural. Trad. Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
CANDIDO, Antonio. *Parecer*. In: TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Carambaia, 2022.
FERENCZI, Sandor. *Obras completas IV*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
MARIANI, Bethânia. *Testemunhos de resistência e revolta*: um estudo em análise do discurso. Campinas: Pontes Editores, 2021.
MARTINS, Mercedes Bertoli. *Em câmara lenta, um jogo de armar*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, 1985.
MAUÉS, Eloísa Aragão. *Em câmera lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2016.
PINTO, Jayme da Costa. Posfácio. In: TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Carambaia, 2022.
RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François... [et al]. 6ª reimpressão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. *In*: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY, Sylvia Novaes (orgs.). *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 57-71.
SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.
STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. Os segredos dos porões da ditadura. Porto Alegre, RS: L&PM, 2022.
TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Carambaia, 2022.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A humilhação e a dor (1986), de Renato Tapajós. Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, cor, 31 min.
O fim do esquecimento (2013), de Renato Tapajós. Comissão da Anistia do Ministério da Justiça, cor, 55 min.