

A DESMISTIFICAÇÃO DO TEXTO NO ROMANCE EM CÂMARA LENTA*

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

MERCEDES BERTOLI MARTINS

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

Este é um dos recursos já utilizados na arte de Cervantes. *Dom Quixote* já revela uma preocupação modernista, precoce mesmo, com a própria viabilidade da narrativa: o herói de Cervantes - "o desmancha-prazeres involuntário" - desmancha literalmente o mundo mágico, expondo, de forma violenta, a fragilidade de sua essência. Proclama sua própria artificialidade demonstrando que não é real⁽¹⁾.

Machado de Assis, do mesmo modo, interrompe seus textos para desculpar-se, às vezes, de um suposto lapso: "em um desmante-

*O presente artigo faz parte do meu trabalho sobre o romance de Renato Tapajós, *Em Câmara Lenta*, o qual serviu de base para a minha dissertação de Mestrado (Curso de Letras), defendida na UFSC, em dezembro de 1985.

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

Walter Benjamin compara o "efeito alienante" do teatro épico ao congelamento súbito que ocorre em uma séria discussão de família sempre que uma **pessoa estranha** entra no recinto. O estranho depara-se com uma série de condições circunstanciais: rostos zangados, janela aberta, o interior da sala desarrumado. A **interrupção** torna as condições "**estranhas**"⁽⁶⁾.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tam voltar à tona:

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

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

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

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

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

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

"Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas." (7)

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

"Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo." (8)

É nítido o procedimento de Renato Tapajós: ele procura conservar a separação entre leitor e texto através das revelações que agridem sua passividade contemplativa, bem como através das inserções acerca do modo como o texto é elaborado. Ao discutir

procedimentos formais como se fossem matéria ficcional, o leitor é arrastado para trás do texto pronto, para o momento de sua feitura e passa a ver o texto e o seu fazer-se. Tira-se-lhe a ilusão de estar assistindo a algo pronto. Para a refletir igualmente comprometido com as realidades estéticas e éticas trabalhadas:

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

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

"Se eu paro, hoje, e recrio um momento daqueles, me surpreendo de repente, ao ver por trás do encantamento e do mito, realidades que me haviam escapado totalmente, coisas simples, fáceis e ricas, que me haviam aparecido por emprestar como imagens fascinantes, mas sem **espessura**." (ECL, p.30)

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

"Eu perdi um mundo e me abasteci de mitos: foi preciso **conhecer a morte, para ser capaz de reconhecer os vivos**. Lembro de cores, olhos, texturas, mãos. A minha amiga de olhos tristes: eu via nela uma inteligência romântica, uma suavidade distante, um vago encantamento que se atraía por não compreendê-lo. Suave, distante, quase transparente: uma imagem. Eu passei sem ver que por trás daqueles olhos havia uma vida interior intensa, uma energia reprimida e machucada, uma imensa carga de emoções esperando um gesto. O gesto que não foi feito. De repente, sem saber como, aqueles olhos são a coisa mais importante que aconteceu naquele tempo. Apenas hoje eu sei que os gestos

devem ser feitos, que não podemos economizá-los - nem nos preservar. Quem conheceu a morte sabe que o único crime é permanecer na superfície da vida. Um dia eu me despedi dela, das árvores, do ar transparente e morno. Peças de um jogo de armar guardadas junto com a areia da praia, esperando o momento inviável." (ECL, p.31)

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

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

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

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

Significante e significado se definem, pois, do mesmo modo: ambos são um **jogo de armar**. É preciso montar o texto para compreendê-lo. É preciso montar os fragmentos para compreender os fatos e a razão do fracasso:

"Fragmentos: as peças de um jogo de armar. (...) o próprio fato de organizar as peças representa a criação de uma peça nova, de uma configuração nova - a exige uma nova solução." (ECL, pp.112-3).

Como se pode observar, existe, explícita no texto, uma **poética** que preconiza a atitude lúdica indispensável ao **jogo de armar**, como premissa básica para a compreensão do texto. Isto possibilita a decodificação criativa e crítica conforme as orientações da poética: **remontar** o texto para compreendê-lo, da mesma forma que o narrador monta/cria a narrativa para compre-

ender as causas e conseqüências do **gesto/inútil/falho**.

É essa poética - a da **montagem de jogo de armar** - que revela no texto o mecanismo que desperta (e cria) significados em cada dia, assim como, do mesmo modo, a ambição de "mudar o mundo" é inesgotável em suas motivações e finalidades:

"A única ambição legítima é a de **mudar o mundo**. (...) Sabendo que mudar o mundo é **transformá-lo sempre** - nossa contribuição está sempre por fazer. (...) Não existe vitória final." (ECL, p.113)

Cada etapa narrada revela mais detalhes, exigindo nova análise. São sempre expostos novos mistérios à espera da decodificação (poço sem fundo):

"Reúno os fragmentos do passado, recomponho a dilaceração, desvendo o mistério." (ECL, p.112)

Narrar e lutar (viver) são processos marcados pela **descontinuidade** e levam à configuração do sentido da **inutilidade** do esforço de **lutar**, pois o ideal de luta perdeu-se diante da impossibilidade de atingir as finalidades requeridas. A luta só continua face a uma outra impossibilidade histórica: **continuar por causa dos mortos** e exigir outros mortos:

"Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer." (ECL, p.160)

O resultado do "lutar" são **ações**, fatos espalhados, sem sentido. Com o fracasso, os lutadores se dispersam: **morte ou deserção**. O resultados do "narrar" são as peças desconexas esperando a interpretação:

"Maldita mania de ser coerente no **desespero**, conferir sentido ao que já não pode mais tê-lo.." (ECL, p.141)

Daí, a linguagem fragmentada, dando sempre idéia de esfacelamento:

"O gesto continuava **estilhaçado**, espalhado pelo chão da casa e é impossível reunir as peças para reconstituir seu sentido. Para restituir a forma ao jogo de armar. Os elementos acumulados e ordenados pelo tempo se **arrebentaram, explodiram em mil fragmentos**, no momento em que ela." (ECL, p.42)

"(...) essa espécie de calma morta onde tudo aparece com uma clareza impossível e que só pode terminar no

fogo, no espelho estilhaçado, no gesto reprimido vindo à tona, mas até lá." (ECL, p.157)

Conclui-se então, que Renato Tapajós tem um elo comum com os grandes escritores e cineastas: "Desmistificar a arte, nos conscientizando do seu meio, de seus códigos e do trabalho de seus significantes."⁽⁹⁾

Referências Bibliográficas

1. STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p.18
2. Ibid., p.69.
3. Cf. Machado, Janete Gaspar. **Constantes ficcionais em romances dos anos 70**. Florianópolis, Editora da UFSC, 1981. p.137
4. CALLADO, Antônio. **Sempreviva**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. p.147
5. STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**. Op. cit., p.61.
6. Ibid., p.153.
7. ADORNO, Theodor W. "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In: **Textos escolhidos**. (Os Pensadores) São Paulo, Abril Cultural, 1980. p.272
8. Ibid., p.270.
9. STAM, Robert. Op cit., p.48.