



Memória, testemunho e silenciamentos em o *Fantasma de Luis Buñuel*

Cátia Maria de Araújo Oliveira¹

RESUMO

O Fantasma de Luis Buñuel é um romance que narra a história de cinco amigos que se conhecem na UnB- Universidade de Brasília, durante o ano de 1968. A narrativa elabora reflexões sobre o período em que o Brasil passou por um estado de exceção, a ditadura militar de 1964-1985. A proposta da autora foi ficcionalizar uma memória coletiva acerca dos eventos por meio do processo de rememoração dos cinco amigos. Muitas questões são suscitadas no romance além dos crimes perpetrados durante o regime ditatorial. Desse modo, traumas de infância, questões ambientais, busca pela construção de identidade, o surgimento da AIDS no Brasil, o abuso sexual, são alguns temas que dialogam com aspectos reais que compõem o romance. Nosso objetivo foi tentar compreender como todos esses elementos podem ajudar a reabilitar uma temática que precisa constantemente ser revisitada para que não seja esquecida. Desse modo, analisamos o romance com base nas teorias sobre memória e testemunho afim de estabelecermos uma compreensão sobre a realidade criada pela autora.

Palavras-chave: Romance. Memórias. Confissões

RESUMEN

El Fantasma de Luis Buñuel es un romance que narra la historia de cinco amigos que se conocen en la UnB-Universidad de Brasília, durante el año 1968. La narrativa elabora reflexiones sobre el periodo en que Brasil ha pasado por un estado de excepción, la dictadura militar de 1964-1985. La propuesta de la autora fue ficcionalizar una memoria colectiva sobre los eventos por medio del proceso de rememoración de los cinco amigos. Muchas cuestiones son suscitadas en el romance además de los crímenes perpetrados durante el régimen dictatorial. De ese modo, traumas de infancia, cuestiones ambientales, búsqueda por la construcción de identidad, el surgimiento de la SIDA en Brasil, el acoso sexual, son algunos temas que dialogan con aspectos reales que componen el romance. Nuestro objetivo fue intentar comprender cómo todos esos elementos pueden ayudar a reabilitar una temática que necesita constantemente ser revisada para que no sea olvidada. De ese modo, analizamos el romance con base en las teorías sobre memoria con la finalidad de una comprensión acerca de la realidad criada por la autora.

Palabras-clave: Romance. Memorias. Confesiones.

¹ Professora do Instituto Federal do Piauí. Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília- UnB. catiaconrado@hotmail.com, Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9923539392763682>

1 INTRODUÇÃO

A memória brasileira pós ditadura militar de 1964 tem tentado elaborar reflexões acerca do regime ditatorial por diferentes vias: jornalística, histórica, artística, psicanalítica, política. Ter o que dizer sobre o período em que o Brasil vivenciou esse ²estado de exceção parece não se esgotar. A elaboração sobre o evento tampouco se trivializa. Mas ainda são questões caras à memória coletiva e, devido ao momento atual, estão sendo trazidas à baila novamente.

Revisitando as reflexões de Regina Dalcatagnè em “O espaço da dor”, sobre a literatura engajada, percebe-se nas narrativas atuais (a maior parte, romances da década de 2000), certo grau de engajamento. A principal característica para serem assim consideradas, de acordo com Dalcastagnè é que elas “se pretendem a isso, porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país [...], porque se propõem, mesmo, ser documento de horror.” (DALCASTAGNÉ, 1996, p.25). Apesar de ser considerada tímida a nossa produção literária pós-ditadura de 1964, em comparação a países como a Argentina, alguns textos merecem destaque.

Narrativas como as de Daniela Lima (*Sem importância coletiva*), Sonia Bischain (*Nem tudo é silêncio*), Maria José Silveira (*O fantasma de Luis Buñuel*), Luciana Hidalgo (*Rio-Paris-Rio*), Julian Fuks (*A Resistência*), e Bernardo Kucinsk (*K*), são exemplos de que ainda é preciso falar sobre isso porque essas narrativas, como acredita Eurídice Figueiredo, funcionam como uma espécie de arquivo da memória. De acordo com a escritora: “na maioria dos casos, os autores que escrevem nos dias de hoje foram afetados, de maneira direta ou indireta, pela ditadura.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 42)

O golpe de 1964 não somente tirou a liberdade de milhares de pessoas, mas suas marcas, impossibilitam, até o presente momento, uma reparação à memória daqueles que se foram. Há pela memória oficial, a tentativa de uma amnésia coletiva, na medida em que os perpetradores nunca foram punidos. Apesar das comissões, no Brasil (Brasil: nunca mais, Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, Comissão Nacional da Verdade), que buscaram alguma retratação, a Lei da anistia (6.883/1979) não foi revogada e as vítimas do regime, na

²De acordo com Giorgio Agamben a própria definição do termo tornou-se difícil por situar-se no limite entre a política e o direito. Segundo opinião generalizada, realmente o estado de exceção constitui um "ponto de desequilíbrio entre direito público e fato político" (Saint-Bonnet, 2001, p. 28) que — como a guerra civil, a insurreição e a resistência — situa-se numa "franja ambígua e incerta, na intersecção entre o jurídico e o político" (Fontana, 1999, p. 16).



figura dos familiares, continuam à espera de uma resposta. Nem ao menos conseguiu-se, se não a punição, pelo menos o pedido de perdão, como ocorreu na África do Sul, quando a Comissão da Verdade e da Reconciliação, presidida pelo arcebispo anglicano Desmond Tutu, conseguiu que os responsáveis por tortura assistissem às audiências e, ao término, pedissem desculpas às famílias dos vitimados.

Para Paul Ricoeur, como tentativa de um efeito simbólico de reparação a anistia é “a caricatura do perdão” (2007, p.495). No entanto, a anistia, que no Brasil beneficiou todos aqueles que haviam cometido crimes políticos entre 1961 e 1979, além dos que se opuseram ao regime e foram exilados “a legislação abriu precedente para que torturadores e assassinos saíssem impunes” (GHIROTTI e MASSUELA, 2014, p.22).

Sendo assim, se pelas vias judiciais a resposta ainda é a denegação, a literatura não tem se furtado a exercer o papel de combativa. O repensar a história a partir de narrativas testemunhais, como em “*O que é isso companheiro?*”, de Fernando Gabeira, ou textos que ficcionalizaram a realidade como “*Não Falei*”, de Beatriz Bracher, vem reverberando por meio dos elementos da memória esse passado, por vezes individuais e por vezes, de toda uma geração.

A memória coletiva tem recorrido à memória individual nas disputas com a memória oficial pela narrativa da história. Segundo Halbwachs a memória coletiva necessita “apoiar-se não somente sobre nossas lembranças, mas também, sobre a dos outros.” (1990, p.25). E é por esse percurso que muitos autores tem buscado pensar sobre o que restou dessa experiência coletiva, embora não tenham participado diretamente do episódio testemunham pelos que não estão mais aqui.

“O Fantasma de Luís Buñuel”, de Maria José Silveira contempla duas esferas na elaboração sobre essa memória: as histórias verídicas, ficcionalizadas e as histórias ficcionais, mimetizadas. Assuntos espinhosos são o amálgama que compõem o romance que reconstrói, por meio de memórias e lembranças, aspectos do cotidiano subjetivista de cinco personagens. É por meio deles que a memória sobre as décadas de 1968 a 2004 é revisada. Importantes temas são pontuados na medida em que também é traçado um panorama histórico do Brasil a partir do golpe de 1964.

2 OS ELEMENTOS DA MEMÓRIA EM *O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL*

Ao tratar sobre memória e suas implicações no processo de construção de discurso é necessário dialogar com Maurice Halbwachs, que apresenta um estudo acerca da memória coletiva, já que, no romance de Maria José Silveira o discurso se constrói a partir de lembranças individuais, mas, que fazem parte de uma memória coletiva. Assim, também, os estudos de Paul Ricoeur, que tratam sobre a memória e seu vínculo com o testemunho e, em outro momento, a memória como documento na perspectiva do arquivamento, ajudam a compreender a relação entre testemunho, no romance.

Em *A Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs analisa a constituição da memória, deslindando os aspectos que a engendram, tanto no âmbito coletivo quanto no individual. O autor reconhece no testemunho, uma importante fonte para a evocação das lembranças, por que, segundo ele: “Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras.” (1990, p.25). Dessa forma, a primeira testemunha que podemos apelar é a nós próprios.

A partir de uma abordagem sociológica, o autor expõe suas concepções acerca da memória, ao definir o homem como um ser essencialmente social. De acordo com Halbwachs, só nos lembramos de algo pelo fato de estarmos inseridos em grupos e de interagir com estes, quer na esfera das ideias ou quando fazemos parte efetivamente de pequenos grupos que formam uma ³comunidade afetiva. Por isso, as lembranças nunca serão produzidas individualmente. Mesmo estando só, no momento de um evento, o indivíduo estará cercado de acepções que são construídas coletivamente e das quais se constitui a identidade.

Ainda que as experiências vividas coletivamente constituam a memória coletiva, como acredita o autor, elas não explicam todas as recordações adquiridas. Segundo Halbwachs, há além das experiências vivenciadas coletivamente, as que são geradas a partir de uma consciência puramente individual, a qual Halbwachs denomina intuição sensível. Isso se dá mesmo quando compartilhamos determinados eventos em grupo, por que, pode ocorrer que, no

³ Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de "comunidade afetiva". (HALBWACHS, 1990, p.25).



ato em que vivenciamos alguma experiência, estejamos projetando nela nossas percepções mais íntimas e que pertencem a interesse e reflexão pessoais, ficando registrado na lembrança algo que não terá nenhuma relação com a experiência dos outros do grupo.

Em *O Fantasma de Luis Buñuel* a memória coletiva é elaborada pelas memórias referentes a um determinado período vivenciado por cinco amigos e é ativada por diferentes narradores, tanto internos quanto externos a trama. A exemplo, as inúmeras referências a livros, filmes e recortes de jornais. Dessa forma a memória é construída tanto a partir de horizontes individuais como a partir do excedente de visão do Outro. Na medida em que cada narrador rememora sua história, as memórias vão sendo alinhadas e complementadas, apesar do horizonte de cada um.

Na arena discursiva, cada narrador agrega à história em comum (a resistência durante o regime ditatorial de 1964), elementos individuais que complementam tanto os discursos anteriores, dos narradores, quanto, antecede informações sobre os que ainda estão por aparecer. A memória coletiva, no romance, que parte de experiências subjetivistas tenta mostrar como cada história individualizada foi impactada pelo regime de 1964. As memórias, obviamente, não trazem linearidade e por isso, o romance é repleto de digressões, o que faz com que seja construído de forma fragmentada.

Nas análises de Paul Ricoeur a memória é vista a partir de relações com a história e com o testemunho. Para o autor a memória não somente é matriz da história, mas, reapropria-se de um passado histórico. Ela age como acesso e reconhecimento daquilo que não está mais lá, mas um dia esteve. Segundo o autor:

Não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela [...]o reconhecimento continua um privilégio da memória, do qual a história está desprovida. A história pode, no máximo, fornecer construções que ela declara serem reconstruções. Mas entre as reconstruções, tão precisas e próximas dos factos quanto possível, e o reconhecimento, subsiste um fosso lógico e fenomenológico. (RICOEUR, 2003, p.3).

Desse modo, a reconstrução está para a história como o reconhecimento está para a memória e acredita o autor que, tentar reduzir a memória a um simples objeto da história é um dos primeiros fatores a causar a “fratura potencial entre memória e história”. A memória para



Ricoeur, quando se trata da anistia, funciona como promoção do esquecimento que é o oposto do trabalho da memória e do arquivamento.

O autor também elabora reflexões sobre a relação entre memória e testemunho. Para ele: “O testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa.” (RICOEUR, 2003, p.5). Nesse sentido, Ricoeur entende que o testemunho só teria validade quando narrado e tornado público e que por ser público conteria em si uma fiabilidade tal qual um sermão.

No romance, corpus da análise, alguns elementos ajudam a conferir o aspecto testemunhal sobre os acontecimentos. Todos os capítulos são iniciados com recortes de jornais da época; de certo modo, a própria história oficial ajuda a autora a elaborar uma linha cronológica dos fatos. Há uma relação entre a trama e os testemunhos. Esse entrecruzamento se realiza a partir da intertextualidade (datas, contextos, locais).

Ao longo da narrativa há uma série de referências a locais e acontecimentos históricos facilmente verificáveis e, no último capítulo Maria José Silveira lista os fatos verídicos dos quais ela lançou mão para compor alguns personagens que foram ficcionalizados. Partindo para a trama, os encontros marcados pelos cinco amigos após o distanciamento do grupo, a cada 10 anos, é uma espécie de tentativa de preservação da memória testemunhal. O próprio ato de todos estarem lá e rememorem sobre o passado em comum é uma forma de testemunhar sobre o que houve e sucessivamente de conservar a memória dos que se foram.

Os romances que ficcionalizam acontecimentos de catástrofes vivem em disputas constantes com a memória oficial já que de alguma forma o texto torna-se um arquivo que testemunha sobre o ocorrido. Michael Pollak (*Memória, Esquecimento, Silêncio*. 1989), que analisou as disputas da memória a partir da “destanilização”⁴, na extinta União Soviética de 1950, acredita que a memória “proibida”, ao ser revelada pela arte, cumpriria não o papel de tentar uma imposição de uma memória à história, mas seria um meio para comprovar “o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que

⁴ Tomemos, a título de ilustração, o papel desempenhado pela reescrita da história em dois momentos fortes da destalinização, o primeiro deles após o XX Congresso do PC da União Soviética, quando Nikita Krushev denunciou pela primeira vez os crimes stalinistas. Essa reviravolta da visão da história, indissociavelmente ligada à da linha política, traduziu-se na destruição progressiva dos signos e símbolos que lembravam Stalin na União Soviética e nos países satélites, e, finalmente na retirada dos despojos de Stalin do mausoléu da Praça Vermelha. (POLLAK, 1989, p.4).

pretende a dominação hegemônica”.(POLLAK, 1989, p.4). Nesse sentido, de alguma forma esses meios de reivindicações pela memória poderiam forçar os detentores da memória oficial a fazerem uma revisão autocrítica do passado.

3 TESTEMUNHAR PARA NÃO ESQUECER

Na tentativa de reinterpretar o passado e, mesmo, construir um espaço de resistência, o testemunho tem sido necessário. Em “O que resta de Auschwitz” (2000), Giorgio Agambem analisa o conceito de testemunha a partir da experiência de Primo Levi, que sobreviveu aos campos de concentração e que testemunhou sobre o evento. Ao buscar definir o que é testemunho ele diz:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se opõe como terceiro em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superts*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso. (AGAMBEN, 2000, p.27).

A partir de falas de Primo Levi, Agambem questiona a figura da testemunha como não sendo, ela, aquele que existe para julgar já que na esfera do julgamento (a zona cinzenta), a vítima tem se transformado em carrasco e o carrasco em vítima. Primo Levi afirma que o papel de julgar não o compete, mas, recorrendo à sua experiência, confessa: “se tivesse tido diante de mim um Eichmann, o teria condenado à morte” (1997, p.144 apud 2000, p. 27).

O ato de testemunhar, segundo o autor, faz com que os sobreviventes de eventos catastróficos se sintam compelidos a resistir. Primo Levi afirma: “estou em paz comigo porque testemunhei”. Esse ato é na verdade o que impulsionam muitos a sobreviver. Pensando a partir da realidade da ditadura militar, no Brasil, os torturados pelo regime de 1964 que sobreviveram narram exatamente a mesma coisa. Frei Beto, ao contrário de Frei Tito, que cometeu suicídio durante o período de exílio, num convento na França, resistiu e, ao escrever “*Batismo de sangue*”, inscreveu na história seu testemunho.

No ensaio de 1998 intitulado *Literatura de testemunho*: os limites entre a construção e a ficção, Seligmann-Silva aponta alguns questionamentos a respeito da literatura que se pretende testemunho. Ele inicia seu texto recorrendo a uma afirmação de Walter Benjamin que diz: “testemunha-se sempre sobre uma cena traumática”. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.09). Essa afirmação gera um empasse: se o trauma está na esfera do irrepresentável, como postula Freud, se não podemos assim dar conta, sendo o trauma algo que fica de fora da representação,



como testemunhar sobre algo traumático? Como lidar com o irrepresentável, principalmente através da palavra?

Vale o exercício de compreensão a partir de Agamben. Para ele o ato de testemunhar é um ônus e quem está disposto a fazê-lo deve compreender sobre a sua impossibilidade. Essa impossibilidade “altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar outro sentido.” (2000, p.43). A impossibilidade, desse testemunhar, é ilustrada pelo autor na história de Hurbinek, um menino de três anos “que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore”. Primo Levi narra que durante a noite o menino proferia alguns sons incompreensíveis e que nunca souberam ao certo do que se tratava.

A história de Hurbinek é emblemática quando se reflete sobre a impossibilidade do testemunho. Hurbinek não conseguiu ser testemunha de sua história e Agamben acredita que exatamente pela impossibilidade de se expressar pela palavra, seu não testemunho se fez testemunho. Da mesma forma, a figura do “muçulmano”⁵ se fez expressão do intestemunhável. Descrita por Gagnebin como “Figura extrema da desfiguração, o muçulmano é o não-homem [...], a redução sinistra da vida nua”. (GAGNEBIN, 2008a, p. 16). Assim ele é testemunha por meio das palavras dos outros. Primo Levi conclui: “Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto, mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de “minhas palavras”. (1963. p.30 apud 2000, p.47).

A reflexão desenvolvida por Seligmann-Silva, no ensaio de 1998, *Literatura e Testemunho*: os limites entre a construção e a ficção, analisa o testemunho e sua relação na esfera da linguagem escrita. Para ele “não podemos pensar em literatura de testemunho sem ter em mente a concepção “anti-essencialista” do texto. (1998, p.10). A partir dessa afirmação, o autor desenvolve sua análise com base na essência dialógica da leitura. Para ele, tanto quem escreve não possui total controle sobre aquilo que escreve, como, o processo de leitura irá ser tratado com certo “retardamento que, se desdobra numa fenda entre original e leitura: espaço esse que gera o texto”. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.09). Para o autor, o texto se ressignifica com o passar do tempo porque “cada leitura é um evento de atualização/tradução da obra.” Assim sendo, o testemunho não pode ser compreendido como a representação de uma cena.

⁵ O assim chamado *muselmann*, como era denominado, na linguagem do Lager, o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento, entre bem e mal, entre nobreza e vileza entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. Devemos, por mais dolorosa que nos pareça a escolha, excluí-lo da nossa consideração. (XXXX, p.30 apud 2000, p.49)



Para o autor, o testemunho oral ou escrito nunca deve ser compreendido como uma descrição realista do ocorrido por que ele está naquilo que é irrepresentável e que não se deixa apanhar pela nossa “teia simbólica”.

Em outro texto, “O local do testemunho” (2010), sua análise parte dos conceitos de Benveniste, quando ele busca definir epistemologicamente o termo testemunho. Ele analisa, ademais, o testemunho e a escrita do Eu e depois o significado político do testemunho. Por fim, Seligmann-Silva adentra na questão particular sobre a ditadura civil-militar no Brasil (1964), onde ele afirma que ainda não conseguimos instituir uma prática do testemunho e de sua recepção.

Segundo Benveniste no campo semântico, pode-se entender a testemunha como: “o que vê”. Nessa perspectiva o termo, mantém proximidade com o termo *testes* (aquele que assiste como terceiro), ou seja, aquele que testemunha em decisão judicial em um tribunal. Para Seligmann-Silva o termo *superstes* ajuda-nos a pensar melhor sobre a questão do sobrevivente já que: *superstes* descreve a “testemunha” seja como aquele “que subsiste além de”, testemunha ao mesmo tempo *sobrevivente*, seja como “aquele que se mantém no fato”, que está aí presente.”.

Desse modo, as narrativas literárias que testemunham sobre eventos catastróficos estão mais alinhadas ao *superstes* já que elas estão no campo da oralidade narrativa e assim a testemunha está para aquele que ouve e não para aquele que vê. Entretanto, Seligmann-Silva acredita que se deva aceitar o testemunho em todo o seu sentido aporético de extrema complexidade entre o real e o simbólico. Ele o acolhe como um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar que se complementam e se conflitam.

Ao tratarmos sobre a nossa literatura testemunhal, especialmente com relação ao pós-ditadura, há um entendimento de que se elaborou pouco sobre o assunto. Seligmann-Silva, diz:

Nesse país, a transição para a democracia foi engasgada por articulações políticas que — com leis como a da Anistia (tal como ela foi formulada e é *interpretada*) e com a continuidade de políticos como Sarney no coração do Estado — impediram a passagem pelo testemunho. Nossas vítimas não puderam se transformar em acusadores, *os eventos da ditadura não puderam sequer ser transformados em fatos*. O fantástico e escandaloso sequestro das provas e dos testemunhos mantém o Brasil como que congelado no tempo, quando se trata do enfrentamento político-jurídico e do trabalho de memória da nossa ditadura. As elites simplesmente decidiram que “a página da história deve ser virada”. (2010, p.12-13).

Nesse sentido, apesar de algumas narrativas de cunho testemunhal, como as de Flávio Tavares e Fernando Gabeira, entende-se que elas são exceções que passam também por

questões editoriais-mercadológicas, que normalmente não existe um interesse em literaturas desse tipo. A questão da tentativa do aniquilamento da memória também perpassa por diversas esferas que se complementam, desde a judicial, em que a Lei da anistia é vista como uma ferramenta que colabora para esse esquecimento, até questões políticas e mercadológicas, fora a própria dificuldade em encontrar vítimas dispostas a falar sobre seus traumas.

De acordo com Eurídice Figueiredo, que analisa a produção de narrativas entre os anos de 1964 a 1979 e de 1980 a 2000, no seu livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), entre os anos de 2010 e 2016 “poucos autores jovens abordaram a ditadura, como se ela estivesse longe demais, não fizesse parte de seu passado e não o afetasse.” (2017, p.42). Ela cita os estudos de Ricardo Lísias o qual “culpabiliza” de alguma forma os escritores de sua geração que, segundo ele, acabam por compactuar com os discursos da elite conservadora não contribuindo assim para a elaboração do trauma da ditadura como fazem os argentinos. No entanto, Eurídice acha importante destacar o nome de alguns escritores, como Adriana Lisboa, Guiomar de Grammont, Luciana Hidalgo, que fizeram o reverso e buscaram elaborar sobre o evento.

Os procedimentos narrativos têm variado de acordo com o período, como analisa Eurídice Figueiredo. Nos primeiros romances os projetos utópicos e as críticas a eles, prevaleciam, em outro momento, os relatos testemunhais autobiográficos e num terceiro momento, apesar de relatos de prisões e torturas, a transmutação do ocorrido acontece de forma mais elaborada.

A ficcionalização do evento tem sido uma das estratégias para essa elaboração. Nessas narrativas tem-se pretendido uma reabilitação da temática por outras vias como a transfiguração do real por meio de uma linguagem alegórica. Isso tem sido feito, também, levando-se em conta práticas de subjetivação, e do foco narrativo em elementos de construções identitárias, como em *O fantasma de Luis Buñuel*, de Maria José Ferreira.

4 CONFISSÕES E SILENCIAMENTOS EM *O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL*

Nas narrativas que elaboram sobre eventos catastróficos é fácil perceber que a perspectiva das digressões é frequente e que com isso o discurso fragmentado tem sido característica nos processos de construção de memórias traumáticas. Desse modo, os textos sempre apresentam lacunas que esbarram no não dito. Aquilo que não pode ser representado

pela linguagem comum deve ser transfigurado pela linguagem ficcional. É no espaço do literário que esse não dito pode comunicar sobre o que é silenciado.

Resgatando a noção do “Fora” de Maurice Blanchot, entendemos que essas narrativas não estão para representar o mundo real, mas, para criar a sua realidade e se comunicar com o plano real, dessa forma. Para Blanchot: “é na ausência da fala que se mostra o fazer literário (...) lugar de desconstrução que a linguagem afirma-se como operador de uma nova realidade” (1997, p.296 apud CORTÊS, 2014, p.80).

Em *O Fantasma de Luis Buñuel*, essa ausência da fala é representada por alguns personagens que silenciam- durante muitos anos- sobre assuntos difíceis, como a delação, por exemplo. A trama narrativa é realizada a partir do testemunho de cinco amigos que se conhecem na UnB, durante seus cursos de graduação. Cada personagem é de origem de alguma cidade do Brasil, e acabam formando um grupo que milita na resistência ao regime ditatorial de 1964. O romance é dividido em cinco capítulos que levam o nome de cada uma das personagens, e um subtítulo que parece sugerir o lugar do personagem dentro do romance.

O primeiro narrador é Edu, o subtítulo do capítulo é: “A noite do princípio”. O nome do personagem vem acompanhado do ano em que se sucede o que será narrado. Nesse caso, o ano é 1968. De início, o subtítulo dá pistas de que Edu é um personagem que desencadeará as narrativas que irão se seguir, afinal, tudo acontece a partir da história de Edu. Há inúmeras referências que dão o tom de intertextualidade ao romance. O filme *O fantasma da liberdade de*, de Luis Buñuel (1974) é uma das referências fílmicas que atravessa todo a obra, e que serve para unir, de certo modo, os cinco jovens.

A história do personagem inicia a partir de suas memórias sobre a noite em que ele avisa aos companheiros que está indo embora. Ele iria entrar de vez no mundo dos “subversivos”, ao viajar para Cuba para participar de treinamentos de guerrilha, embora não tenha dado detalhes aos amigos. Edu cala-se porque não tem certeza se um dia retornará. Durante suas memórias, sobre aquela noite de despedidas, várias memórias vêm à tona num processo de digressão textual, e desse modo, o leitor vai tendo informações sobre seus pais, sua infância na casa da avó, sua cidade natal, e aspectos externos, como, a história da construção de Brasília, ademais, a medida que o passado de Edu vai sendo lembrado é introduzida informações a respeito de alguns personagens.



Alguns assuntos importantes para refletir sobre o contexto histórico no Brasil durante o regime militar são introduzidos no romance por via das memórias de Edu. Assim, traumas de infância não só do personagem Edu, mas também dos outros personagens dialogam com referências a acontecimentos históricos, como a invasão da UnB pelos militares em 1968; a expulsão de professores em abril de 1964; a situação de exploração de mão de obra durante a construção de Brasília, ilustrada no “massacre da Pacheco Fernandes”, em 1959 (noite de carnaval), onde foram cruelmente assassinados dezenas de operários- que trabalhavam em condições precárias, na construção de Brasília- pelo primeiro batalhão da GEB (Guarda Municipal de Brasília). São informações reais sobre o período que estão no romance em simbiose com o ficcional. Essas informações construídas pelos relatos de Edu, compõem a ideia de um personagem extremamente comprometido com seus ideais e consciente da situação política do país.

O personagem do capítulo seguinte é Tadeu. As memórias já são sobre os anos de 1978, dez anos depois que Edu vai embora. O subtítulo é: “Os arautos negros”, uma referência ao poema de César Vallejo, recitado pelo personagem na página 85 ao recordar a morte do amigo Edu. Trata-se de um poema extremamente melancólico, assim como é o personagem Tadeu. Nele, Vallejo expõe um teor extremamente particular e profundo, ao falar de dores. Assim como as confissões que o personagem Tadeu vai fazendo ao longo de suas memórias. Seu testemunho inicia com a seguinte frase: “Nunca mais vi ninguém; não quero ver. Não mesmo” (SILVEIRA, 2017, p.67).

Tadeu é o único personagem de origem abastada, filho de um deputado conservador e de dona Leonor, devota de Nossa Senhora do Bom Parto. Após abandonar o curso de arquitetura, na UnB, muda-se para o Rio de Janeiro afim de assumir sua homossexualidade sem ter que dar explicação a ninguém. Dessa forma, tenta apagar aquele personagem que ele foi durante o período em que esteve em Brasília. Seu reencontro com a amiga Dina o faz lembrar de um tempo que ele quer esquecer. Esse reencontro é o que desencadeia o processo de memória do personagem.

A melancolia⁶ é o que mais marca a narrativa desse personagem. A difícil infância na Bahia, quando era hostilizado pelos colegas da escola e do bairro onde morava, pelo seu jeito

⁶ A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de



efeminado; a relação com a mãe, que foi sua fiel companheira; a não aceitação de sua sexualidade durante os anos em Brasília, quando fez parte da turma de Edu; a paixão que nutria por Edu e o esforço em parecer “homem” diante dos amigos; o medo de que todos desconfiassem de sua homossexualidade. Tudo é narrado com uma carga enorme de melancolia e culpa. O personagem, além dos traumas de infância, não consegue lidar com o fato da morte de Edu, ele não consegue e se nega a lembrar sobre isso. Dina pergunta: “-Você ficou sabendo como o Edu morreu? . Silencio. - Nem quero saber, mentiu. Mas ele sabia, Deus!, como sabia!” (SILVEIRA, 2017, p.83).

As lembranças de Tadeu dão mais ênfase aos personagens Dina e Tonho. Dina, sua melhor amiga e Tonho o “metido a cineasta” do grupo dos cinco, que surge nas lembranças de forma recorrente por conta de tê-lo insultado ao chama-lo de “bicha patética”, durante uma discussão em um bar da Asa Norte. Insulto que Tadeu não consegue esquecer e que a partir disso passa a elaborar sobre sua própria identidade. Esse insulto parece marcar sua vida, Tadeu repassa suas memórias em tom de queixa⁷ para a amiga Dina. O capítulo também toca em pontos nevrálgicos da sociedade, como o sexo entre padres e coroinhas, ilustrado pela relação entre o Padre Afonso e Tadeu; a solidão de um soropositivo terminal e as relações pessoais que são subordinadas ao modo de vida capitalista.

O terceiro capítulo é sobre Dina. Maria José Silveira confessa, ao final do romance, que se inspirou em sua filha para compor a personagem. Dina é de Manaus, uma ambientalista convicta, melhor amiga de Tadeu e personagem que parece ser o equilíbrio entre os demais. Sua história é narrada no ano de 1988, dez anos após ela ter encontrado com Tadeu. Nesse capítulo a intertextualidade também é realizada, a narradora inicia dialogando com o filme “Los olvidados”, de Luis Buñuel, e com o livro do mesmo autor “Meu último suspiro”, além da referência a “Los heraldos negros”, de César Vallejo, ao recordar o amigo Tadeu.

Essas referências ajudam a situar as lembranças da personagem que inicia sua história a partir do encontro com Tonho, no Cine Estação, para verem novamente o filme de Luis Buñuel. A referência ao filme de Buñuel introduz a ausência de dois, dos cinco

autoestima,{3} que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 1856-1939, p.47).

⁷ para o melancólico, “queixar-se é dar queixa”. A lamentação que caracteriza a melancolia deve ser entendida como uma acusação contra alguém, um outro que o doente não é capaz de identificar.



personagens e a necessidade de não serem esquecidos. Edu e Tadeu, morreram. Edu, morto pelos militares ao retornar ao Brasil após o período em Cuba e Tadeu, vitimado pela AIDS.

Nesse capítulo é realizada uma detalhada apresentação da personagem sobre sua vida privada, como: o primeiro ato sexual, o encontro durante o exílio com o seu futuro marido, seu casamento em crise, a relação com os filhos, seu trabalho e, nesse intermédio, a relação dela com seus amigos. Em especial com o amigo Tonho. Ela trabalha em parceria com ele em produção de documentários sobre questões relacionadas ao meio ambiente.

A personagem narra como foi sua prisão em 1968 e posteriormente sobre como teve que se exilar em Santiago do Chile, onde conheceu seu esposo. A tortura surge, mais forte no romance a partir das lembranças de Dina no episódio de sua prisão em seu apartamento. Descrito a seguir:

Os meganhas chegam com tudo, batendo e enfiando o cassetete na sua barriga. Ela estava sozinha no seu pequeno apartamento na L2, tia Romanza em Goiás, onde continuava morando [...]. Quando revê aquelas horas, Dina as vê como se dentro de um borrão preto e vermelho, uma névoa densa, uma nebulosa de dor, até que começou a sangrar, um sangue vermelho escuro, quase preto, e eles se apavoraram chamaram um médico. Aborto. E ela nem sabia que estava grávida. (SILVEIRA, 2017, p.171).

Dina não sabe como chegaram a ela e nunca procurou saber. As sessões de tortura da personagem a levam à esterilidade. Ela não pode mais gerar filhos devido aos choques que recebera e, por insistência do marido - também preso e torturado - decide adotar duas crianças, mas vive no dilema de como explicar tudo isso aos filhos. A questão da adoção, a perna manca do marido. Como contar essa parte de sua história e explicar coisas que nem ela mesma entende? São questionamentos da personagem.

Além das passagens sobre as questões do período lembrado, são realizadas reflexões acerca de questões ambientais que começam nas lembranças de Dina sobre o riacho que margeava a casa onde ela cresceu com a tia Romanza e, se estende às suas palestras inflamadas. Há também referência à chacina de Xambioá, ocorrida entre os anos de 1972 e 1974, onde tombaram 58 guerrilheiros nas matas. O personagem Zezinho ilustra com lirismo essa passagem: “na mata eu serei a árvore, serei as folhas, serei o silêncio”, teria dito uma vez um dos guerrilheiros, Zezinho. Parecia adivinhar que essa premonição seria levada ao pé da letra. ” (SILVEIRA, 2017, p.181).



Tonho talvez seja o personagem mais complexo do romance. O subtítulo que acompanha seu nome é intitulado: as metamorfoses. É a partir desse narrador que algumas questões são elucidadas e que o leitor retorna aos personagens que já narraram suas experiências num movimento de compreensão sobre tudo o que já foi confessado. São exatamente nas lacunas, no não dito, que Tonho surge para, se não explicar, ao menos apresentar uma nova percepção sobre ele e sobre os outros.

Nos capítulos anteriores, Tadeu e Dina descrevem sua relação com Tonho e temos a impressão de que se trata de um sujeito sem talento e sem escrúpulos, principalmente após as histórias contadas por Tadeu e a passagem narrada por Dina em que Tonho deprecia em tom irônico a tia Romanza, sem nenhum motivo aparente. A partir das confissões desse narrador são agregadas informações que de algum modo complementam e mudam a percepção sobre o que foi narrado.

O processo digressivo é constante em todo o romance, mas, nesse capítulo ocorre uma das maiores digressões. São exatas cinco páginas até o narrador retornar ao que havia começado. A narração inicia com Tonho indo ao encontro de Dina e Esmeralda, como haviam combinado há dez anos. Em seguida, a cena do encontro é bruscamente cortada pelo personagem que surge fazendo a barba em seu apartamento e rememorando sobre a noite passada (o encontro com as amigas). As memórias se sobrepõem. O que surgem em seguida são memórias sobre a ex-mulher e seu casamento falido, a depressão, o recomeço. São três páginas até Tonho retornar ao encontro com Dina.

Ao aceitar o convite de Dina para almoçar, no dia seguinte. Tonho decide que contará toda a verdade a ela. Ele não consegue mais silenciar sobre algo que guardara por trinta anos: ter delatado Dina naquela noite em que os militares invadiram o apartamento dela na L2. O momento da confissão é rodeado de muita tensão até o momento exato em que ele confessa de forma abrupta: “sabe a sua prisão em Brasília, Dina? Fui eu quem te entreguei [...] Sim, Dina fui eu que te entreguei”. (SILVEIRA, 2017, p.190).

O amigo, um delator, um traidor. É isso que, de imediato, se apresenta. No entanto essa ideia é quebrada pelas palavras de Dina: “o responsável não é você, Tonho. Os responsáveis são eles, os que te torturaram. Só eles”. Tonho repete insistentemente sua confissão como se quisesse se livrar de vez daquele peso que carregava. Ele conta em detalhes como tudo se deu. Tonho nunca quis se envolver nas questões da militância. Ele achava que aquilo era coisa de



“filhinho de papai”. Tonho não tinha a quem recorrer caso tudo desse errado e por isso acabou delatando a amiga, por ter apanhado da polícia sem ao menos ter qualquer tipo de envolvimento.

O capítulo também faz referência à pesquisa sobre Diacuí, publicada na Revista *O Cruzeiro*, a história é representada pelo filme que Tonho consegue produzir. Esse trecho ocupa cinco páginas da narrativa. O diálogo que se estabelece é sobre a violência da desnaturalização do indígena. As questões ambientais, como a extração ilegal de madeira voltam à narrativa. Tonho é muito próximo de Dina e por isso, ela o ajuda a produzir o seu tão sonhado filme.

A narrativa segue com as lembranças de Tonho que passa a limpo sua vida num relato comovente sobre sua infância, que leva o personagem à redenção. Tonho sempre escondeu de seus amigos sua verdadeira história. Em um dos encontros com os amigos, chega a fabricar a figura de um pai que nunca existiu. Tonho se pergunta o porquê de ter agido daquela forma. As confissões do personagem, sobre aspectos de sua infância, revelam um homem que carrega fortes traumas. Na infância acompanhava a mãe às casas de família, onde ela trabalhava. Tonho se sentia mal em não poder brincar com as crianças da casa. Por conta disso Tonho sofre e vai criando dentro de si um ódio daquelas pessoas as quais ele não pode ser. Tonho confessa que sempre quis ser como elas e por isso odiava tanto Tadeu.

A última personagem a ter a história contada é Esmeralda. O ano é 2003 e o subtítulo é: “A manhã do fim”. Essa personagem surge no primeiro capítulo nas lembranças de Edu, e em seguida nas histórias das outras personagens. Assim como no capítulo sobre Edu, que abre o processo narrativo sobre a história dos cinco amigos, Esmeralda fecha-o, encerrando assim o ciclo dos cinco amigos, pois, o encontro marcado para 2008 não acontecerá.

A confissão de Esmeralda se dá por meio de uma longa carta que ela escreve à sua melhor amiga, Dina. São catorze páginas que ocupam o romance. A carta escrita pela personagem é interrompida diversas vezes por divagações, que demonstram um excesso de culpa. Nela, Esmeralda inicia dizendo à amiga Dina que não irá ao encontro, pois desde o último ela se sente perturbada pelas memórias. A perturbação é relatada por um sonho recorrente, onde os amigos se encontram no mesmo bar na Asa Norte, no entanto, há algo de estranho: Edu e Tadeu são jovens, ela, Dina e Tonho, estão como da última vez em que se viram.

As confissões de Esmeralda contradizem toda a ideia da personagem que foi construída pelos narradores anteriores, de uma mulher forte e decidida. O relato sobre o abuso sexual



sofrido, durante anos, na infância, pelo amigo do pai de Esmeralda, dá vazão a uma série de explicações sobre o comportamento dela. A percepção estabelecida, após os relatos é de que ela, muitas vezes vista com perfeição pelos amigos, escondia um lado feio e triste. Esmeralda era vista pelos companheiros, e especialmente por Dina, como a mulher mais bem resolvida. No entanto, ela confessa à amiga que mentia muito durante o período em que conviveram em Brasília e que sabia do amor de Edu por ela, mas que só amou uma única vez. Nesse momento, a personagem conta a história de m primo que sofria de esquizofrenia e que acabou cometendo suicídio, o que a abalou muito. Depois desse episódio, Esmeralda disse que se fechou para “essas coisas.”

A personagem rememora a relação com a mãe, e com uma colega dos tempos em que fazia Artes Plásticas, na UnB, Cida Arantes, uma personagem de comportamento estranho que Esmeralda convida para morar com ela, em Nova York durante um período em que montou seu ateliê e começou a ter certo reconhecimento. Essa relação de amizade era um fardo para Esmeralda, mas, ela não conseguia se desfazer. Até que Cida adoce e morre sozinha e tudo termina com um sentimento de alívio para as duas.

Durante essas lembranças, a personagem vai analisando o percurso de sua vida e vai se dando conta de que se sentia tão insatisfeita quanto Cida e que aquele vazio que ela percebia na vida de sua amiga, também era seu. Por isso, na carta, pergunta a amiga Dina:

Esse questionamento de tudo, Dina, está acontecendo com você agora? Gostaria de saber se é coisa minha ou algo que pertence à nossa geração que envelhece de maneira estranha, como se não fosse natural envelhecer.” (SILVEIRA, 2017, p.263).

Esmeralda encerra a carta revelando à amiga que na noite em que Edu foi embora e os dois ficaram juntos e que ela engravidou. Essa revelação da personagem sugere uma espécie de continuidade daquela geração que se opôs ao regime ditatorial, nos anos de 1968 e que estava se esfacelando pelo tempo. Como se fosse necessário que a elaboração sobre esse passado não findasse, como findaram os personagens, como se a esperança estivesse naqueles que são fruto das vítimas do regime. O romance se encerra com o último capítulo que é curtíssimo, apenas duas páginas, intitulado: “Epílogo, fevereiro de 2014”, num breve desfecho a cena final mostra a noite de estreia do filme que Tonho produziu, no Cine Estação Botafogo, e Dina chegando em casa e se deparando com uma notícia no Jornal da Globo, a de que Esmeralda acabava de morrer em atentado terrorista.

5 CONCLUSÃO

O romance de Maria José Silveira toca de modo profundo em pontos nevrálgicos da memória coletiva referente ao período em que se viveu um estado de exceção durante o regime militar de 1964-1985. Os relatos dos cinco amigos desencadeiam uma série de reflexões sobre o Brasil. A construção da capital, como descrito pelo primeiro narrador, abriga uma história suja de exploração de mão de obra que a história oficial não conta. As atrocidades ocorridas em 1968 após o AI-5, como a invasão a uma das maiores universidades do Brasil (UnB), a expulsão de professores, e os desaparecimentos de vítimas do regime, nunca elucidados. As chacinas no Araguaia e em Xambioá, em que, até os dias atuais não se sabe, ao certo, quantos realmente morreram.

Todo esse amálgama de referências a episódios reais entra em simbiose com o ficcional para ressignificar elementos do passado. Desse modo, a autora se vale de um procedimento narrativo que aproxima a composição literária da imagem cinematográfica. Talvez pelo gosto peculiar da autora pelo cinema, e em especial, por Luis Buñuel, os capítulos parecem mais cenas cortadas em que o leitor/expectador é conduzido a cena seguinte de acordo com as lembranças do narrador.

O Filme *O fantasma da liberdade* é o elo entre os narradores, que passam a se encontrarem no cinema para verem outros filmes do mesmo cineasta. Não é por acaso que o romance também se encerra com a exibição de um filme e que Tonho e Dina, são os únicos que restaram. Eles são os únicos também que conseguem manter certo equilíbrio, apesar de tudo.

As pesquisas da autora com relação a elementos históricos são de extrema importância para a trama do romance. As reflexões acerca de questões como o meio ambiente, ou a violência aos indígenas, complementam todo um discurso que tenta mostrar-se contrário à ideia de invasão e desrespeito, seja à liberdade, seja à natureza. Maria José Silveira consegue construir assim, a cena do trauma sem banalizá-lo. Dessa forma, compreendemos que na medida e que ela opta por ficcionalizar a memória a partir dessas cinco personagens, o passado é depurado e o irrepresentável ganha alguma possibilidade de representação.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CORTÊS, Cristiane Ribeiro. *Violência, Silenciamento, Literatura: a experiência do Fora e a denúncia da realidade*. In: Revista Em Tese. Ano: 2014. V.20, n.02; maio/agosto. Minas Gerais, p. 79-93.

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

FIGUEIREDO, Eurídice. *A Literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, História, Testemunho*. In: *Memória e (res) sentimento*. Campinas: UNICAMP, 2001.

GHIROTTI, Edoardo e MASSUELS, Amanda. *A arte como inscrição da violência*. Revista Cult, ano 17. Dezembro de 2014; p.28-30.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: Revista Estudos Históricos- Teoria e História. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: Revista Estudos Históricos 3; v.2, n. 3. Rio de Janeiro, 1989.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas/São Paulo: Papyrus, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local do testemunho*. In: Revista Tempo e Argumento. Ano 2010; V.2, N.1; Florianópolis, jan/jun, p.03 -20.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção*. In: Revista Letras UFSM. Ano 1998; Rio Grande do Sul, jan/jun. p. 10-37.