



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

TEMPO, MEMÓRIA E DITADURA MILITAR: vozes da geração pós-AI-5 em *O fantasma de Luis Buñuel*

Lucélia de Sousa Almeida

Teresina - PI
2015

Lucélia de Sousa Almeida

TEMPO, MEMÓRIA E DITADURA MILITAR: vozes da geração pós-AI-5 em *O fantasma de Luis Buñuel*

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof^o Dr. Fabrício Flores Fernandes.

Teresina - PI
2015

A447t Almeida, Lucélia de Sousa.

Tempo, memória e ditadura militar: vozes da geração pós-ai-5 em o fantasma de Luis Buñuel / Lucélia de Sousa Almeida. - 2015.

91f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, 2015.

“Orientador: Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes (UESPI).”

1. Tempo. 2. Memória. 3. Ditadura Militar.

I. Título.

CDD: 469



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

**TEMPO, MEMÓRIA E DITADURA MILITAR: VOZES DA GERAÇÃO PÓS-AI-5 EM O
FANTASMA DE LUIS BUÑUEL
LUCÉLIA DE SOUSA ALMEIDA**

Esta dissertação foi defendida às 9h, do dia 28 de agosto de 2015, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (aprovado, não aprovado).

Fabício Flores Fernandes

Professor Dr. Fabrício Flores Fernandes
Orientador

Carlos André Pinheiro

Professor Dr. Carlos André Pinheiro
1º examinador – UFPI

Maria do Socorro Rios Magalhães

Professora Dra. Maria do Socorro Rios Magalhães
2ª examinadora – UESPI

Visto da Coordenação:

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Vice-coordenador do Mestrado Acadêmico em
Letras

Rua João Cabral, N° 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao querido orientador, Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes, pelo encorajamento.

À turma do mestrado, pelos momentos de aprendizagem interpessoal.

A todos os professores e colaboradores que compõem o quadro do Mestrado Acadêmico.

A todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

Sonhava também, reiteradamente, com a cena da tortura em Brasília. Os homens vestidos de civis empurrando-a para o camburão, a cela escura e fria onde foi jogada, os tapas, os murros, os pontapés, as luzes se acedendo como holofotes e um deles enfiando o cassetete em sua boca [...]

Acordava aos prantos.

Maria José Silveira

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que o menos que o escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto.

Érico Veríssimo

RESUMO

Neste trabalho analisam-se os aspectos do tempo, da memória e do contexto histórico-social do período da Ditadura e pós-Ditadura Militar na obra *O fantasma de Luis Buñuel*, de Maria José Silveira. O romance tematiza a violência sofrida por diversos sujeitos durante o período da Ditadura Militar no Brasil, bem como suas consequências. A pesquisa busca compreender como marcas traumáticas das ações do período de Ditadura civil-militar são representadas na coletividade figurada na obra (geração após o Ato Institucional nº 5) e estudar de que maneira o contexto sócio-histórico do romance é inserido como elemento na unidade significativa, da composição estético-literária da narrativa. Nesse aspecto, pauta-se nas ideias de Georg Lukács (2000) em relação ao surgimento do romance moderno; e de Bakhtin (2010a; 2010b) e Candido (2006a; 2006b; 2011;), na análise dos elementos externos da sociedade que entram na composição do romance. Além disso, buscam-se evidenciar os fatores internos da composição da ficção, tais como o autor, a posição do narrador, o tempo e o espaço como elementos significativos na construção do romance. Para a fundamentação das hipóteses sobre esses tópicos, tornam-se fundamentais as postulações de Bakhtin, Adorno (2003) e Friedman (2002), cujos trabalhos orientam uma investigação desses elementos na construção ficcional. Em relação à representação da memória, identifica-se na obra um duplo movimento: as recordações individuais são construída sem contraponto às coletivas. Nesse sentido, as reflexões de Maurice Halbwachs (1990), Izquierdo (2002), Pollak (1992) e Ricoeur (2007) são mobilizadas para a discussão.

Palavras-chave: Tempo. Memória. Ditadura Militar. *O fantasma de Luis Buñuel*.

ABSTRACT

In this work, we analyze aspects of time, memory and historical-social context during and after military dictatorship in the text *Luis Buñuel's ghost*, by Maria José Silveira. The novel deals with violence suffered by diverse subjects during Military Dictatorship in Brazil, as well as with its consequences. The research tries to understand how traumatic marks derived from actions from the civil-military dictatorship are represented in the collectivity presented in the text (post Number 5 Institutional Act generation) and to study the way in which the novel social-historical context is inserted as an element in the meaningful unit of the narrative aesthetic-literary composition. In this aspect, this research is based on the ideas of Georg Lukács (2000) in which concerns the modern novel appearance; and of Bakhtin (2010a; 2010b) and Candido (2006a; 2006b; 2011 ;), in the analysis of society external elements that are part of the novel composition. Besides, we seek to highlight the internal factors of fiction composition, such as author, narrator's position, time and space as meaningful elements in the novel construction. For the hypothesis foundation on those topics it is fundamental to deal with the postulations of Bakhtin, Adorno (2003) and Friedman (2002), whose works guide an investigation of such elements in the fictional construction. In which concerns representation, it is possible to identify in the text a double movement: the individual memories are built contrasting the collective ones. In such a sense, reflections of Maurice Halbwachs (1990), Izquierdo (2002), Pollak (1992) and Ricoeur (2007) are also used for the discussion.

KEY-WORDS: Time. Memory. Military Dictatorship. *O fantasma de Luis Buñuel*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 LITERATURA E SOCIEDADE: a multiplicidade do gênero romanesco....	15
2.1 A UNIDADE TEMÁTICA DE <i>O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL</i>	22
2.2 AS PORTAS DA NARRAÇÃO EM <i>O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL</i> : o ponto de vista.....	27
3 INDIVIDUALIDADE E COLETIVIDADE: a memória como elemento significativo no fazer literário	41
3.1 A INDIVIDUALIDADE DA MEMÓRIA.....	41
3.2 MEMÓRIA E COLETIVIDADE	44
4 O TEMPO NA CONFIGURAÇÃO DO ROMANCE	56
4.1 TEMPO E ENCONTRO.....	63
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	86
ANEXOS	

1 INTRODUÇÃO

A temática geral d'*O fantasma de Luis Buñuel* conduz o leitor a repensar vários aspectos externos e internos à obra. Em relação ao externo, a contextualização de um período de transformações no Brasil, que se inicia com a construção de Brasília e ultrapassa o período de ditadura civil-militar. Assim, apresentam-se várias gerações, divididas em décadas, de 1960 a 2000.

Em se tratando do interno, as experiências relatadas pelas personagens mostram que as ações políticas marcaram traumáticamente toda uma geração. Na obra, nas memórias individuais, pode-se identificar uma mescla de personagens, adjetivados em função do momento vivido. Adjetivos recorrentes: *desaparecidos políticos*, - eufemismo para pessoas assassinadas, por aderirem à campanha contra o governo; *refugiados, exilados*, que tiveram condições precárias em outros países; e alienado político, que opta pela indiferença às questões político-econômicas. Essa adjetivação é uma recorrência na obra através das memórias evocadas pelos personagens, todos os capítulos são construídos a partir da memória-relato de cada personagem, individualmente, em diversificados focos narrativos. Tempo, espaço e memória são relevos que se consubstanciam. Representam-se memórias de um tempo histórico individual demarcado: infância, adolescência, vida adulta, atreladas a tempo-espaço histórico coletivo.

O título da obra, *O fantasma de Luis Buñuel*, poderia levar o leitor a imaginar a história de um fantasma com esse nome. Entretanto, no decorrer da leitura, tal ideia logo se desfaz. Luis Buñuel foi um cineasta do período surrealista. Tem, inclusive, algumas obras cinematográficas em conjunto com Salvador Dalí. Em seu livro de memórias, o cineasta expressa uma vontade, afirma não se importar em morrer, só lamenta não saber o que ocorrerá depois, e deseja, a cada dez anos, poder erguer-se de entre os mortos, caminhar até uma banca e comprar o jornal do dia.

Na ficção, esse é o mote da obra, que escreverá a história de cinco pessoas, em tempos alternados, que não se levantarão dos mortos, mas se reencontrarão a cada 10 anos iniciando em 1968. A temática abordada terá como fundo histórico inicial o período da Ditadura Militar no Brasil, como se constata no trecho a seguir:

Hoje, 31 de dezembro de 1968, saio do Brasil.

Termina aqui esse ano perturbador que vivemos, ano em que o mundo foi outro, luminoso, mas que chega ao fim em meio a um negror que só acabará quando a Revolução acontecer. Uma semana depois daquela noite que não me sai da cabeça, a noite de amor com Esmeralda, a noite que não esqueço, e que também foi uma noite de sexta-feira, Costa e Silva e seus ministros militares decretaram o AI-5, fechando o Congresso e restabelecendo as demissões sumárias, as cassações de mandatos, as suspensões dos direitos políticos. (SILVEIRA, 2004, p. 71)

A obra mostra o universo de cinco amigos estudantes, Edu, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda, que se conheceram na Universidade de Brasília em 1968. Em comum havia o gosto pelo cinema e admiração pelo cineasta Luis Buñuel Portolés. Devido ao período e às ações da ditadura civil-militar, eles são separados, e os que sobrevivem se reencontram em intervalos de dez anos.

O marco divisório e inicial da narrativa é 1968. Os relatos dos eventos que ocorrem são, de início, anteriores a esse período, como as lembranças da construção de Brasília, e percorrem uma linha histórico-imaginária, até ao processo de redemocratização do Brasil (2003). Os intervalos são de 10 anos, portanto, 1968, 1978, 1988, 1998, o último seria 2008, mas a narrativa é interrompida em 2004, tendo em vista a data de publicação da obra.

As ações não se limitam a um único espaço, além de Brasília, a narrativa percorre ou faz menção a vários lugares, situados num tempo psicológico, como Recife, Salvador, Goiás, Manaus, Rio de Janeiro. Cinco são as histórias que se organizam e se atam em *O fantasma de Luis Buñuel*, - e poder-se-ia inferir uma quinta: o processo de redemocratização do Brasil, - pois, paralelo aos fatos e acontecimentos na vida das personagens, tem-se os desenvolvidos no Brasil. A primeira delas retrata os eventos ocorridos em 1968 na vida de Edu, suas atividades contra o sistema de repressão da ditadura civil-militar no Brasil, o espaço é a jovem capital Brasília.

O primeiro capítulo da obra é datado em *1968 – Edu*, com o título de “a noite do princípio”, relatado em primeira pessoa. Edu, 19 anos, estudante de medicina, filho de um engenheiro de estradas, tem um irmão (o Beto) preso por suas atividades contra o regime militar, foge para Cuba para tornar-se um guerrilheiro e é morto pelo regime brasileiro, quando retorna ao Brasil. Estava em iminência as deliberações do Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968.

E ali estávamos os três, naquele começo, naquele começo de noite, esperando Esmeralda e Dina.

A pichação estava marcada para meia-noite e meia. Iríamos em dois carros, Esmeralda e Tonho no Gordini dela, dando cobertura, e Tadeu, Dina e eu na minha Rural Willys, palavras de ordem na cabeça e *sprays* preto e vermelho nas bolsas a tira colo das meninas. A região que cobriríamos eram as primeiras quadras da Asa Norte e o setor dos bancos. Os panfletos que passáramos a tarde imprimindo, junto com duas faixas preparadas para passeatas, ABAIXO O ACORDO MEC-USAID, O POVO ORGANIZADO DERRUBA A DITADURA, estavam no porta-malas da minha Rural. A passeata seria na segunda-feira. Estávamos cientes de que a repressão já sabia da nossa programação, e a informação passada de boca em boca era que a polícia tinha ordens de impedir que a passeata saísse.

Seria uma bela batalha. (SILVEIRA, 2004, p. 12).

O segundo capítulo é dedicado a Tadeu, natural da Bahia, filho de família tradicional, pai advogado e deputado federal, tem dois irmãos que seguem a mesma carreira profissional do pai. A matriarca segue a linha tradicional da cuidadora do lar. O que o marca são os conflitos relacionados à homossexualidade. Tem um amor platônico por Edu, morre vitimado pela AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida).

O tempo de Dina é 1988, intitulado “O ciclo das águas”. Seu nome é Edinalva Silva Doscêncio, filha de Maridília Silva Doscêncio e Laudelino Doscêncio, nascida em Goiás, em 27 de julho de 1947, tem dois filhos (adotivos). Ativista, participa dos movimentos contra o regime civil-militar, foi presa e torturada e exilada no Chile. Participa do início ao fim da obra. O penúltimo capítulo, com Tonho, cineasta, natural do Amazonas, tem por subtítulo “As metamorfoses”. Seu tempo presente é 1998. O personagem, divorciado, tem uma filha, Maria Ruth. Teve infância pobre, uma juventude em que dividia o tempo entre o trabalho e os estudos. Já o último capítulo é dedicado a Esmeralda, que é artista plástica, mora num *loft* em Manhattan. O pai era militar (corrupto), e a mãe era típica dona do lar. Sua história difere dos outros na maneira como é relatada em forma de carta. Teve um relacionamento com Edu e, desse, um filho, chamado Pedro. Ela morre vítima de uma explosão. Por fim, a obra é encerrada num breve epílogo.

A autora de *O fantasma de Luís Buñuel* tem chamado atenção no ambiente literário pela autenticidade e originalidade de seus trabalhos. Maria José Rios Peixoto da Silveira Lindoso (Maria José Silveira) nasceu em 1947, em Jaraguá, estado de Goiás, formou-se em Comunicação pela Universidade de Brasília e Antropologia pela *Universidad Mayor de San Marcos* em Lima (Peru). Pela Universidade de São Paulo, defendeu mestrado em Ciências Políticas. É

pesquisadora, ensaísta, cronista, contista, romancista, tradutora e editora. Dentre as obras de tradução, destacam-se *A Cor Púrpura*, de Alice Walker; *A Noiva Ladra* e *Vulgo, Grace*, de Margareth Atwood; *A Espada na Pedra* e *A Rainha da Sombra e do Ar*, de T. H. White. Atua tanto com o público adulto quanto com o infanto-juvenil.

Como romancista, publicou *A Mãe da Mãe de sua Mãe e suas Filhas*, Editora Globo: São Paulo, 2002; *Eleanor Marx, Filha de Karl*. Editora Francis: São Paulo, 2002; *O Fantasma de Luis Buñuel*. Editora Francis: São Paulo, 2004; *Guerra no Coração do Cerrado*. Editora Record: Rio de Janeiro, 2006; *Com esse ódio e esse amor*. Global Editora: São Paulo/SP, 2010 e *Pauliceia de Mil Dentes*, Editora Prumo, São Paulo/SP, 2012.

O fantasma de Luis Buñuel, recebeu, em 2005, Menção Honrosa do Prêmio Nestlé de Literatura. A obra traz como configuração temática o período da ditadura civil-militar no Brasil. Os relatos que compõem o esquema da obra mostram um cenário mnemônico de vidas que foram drasticamente atingidas pelas ações da violência instaurada no período.

A metodologia utilizada para a realização do trabalho proposto considera a observação, a comparação e a interpretação, que é o método utilizado nas ciências sociais. A interpretação literária é de caráter sociológico, o método considera a relação dos enunciados numa rede de memória, literatura e sociedade, entendendo que um *corpus* não pode ser lido fora do contexto do qual faz parte, sob pena de perder a sua interdiscursividade e a historicidade de seus sentidos.

Esta pesquisa objetiva: compreender como marcas traumáticas das ações do período de Ditadura civil-militar são representadas na coletividade figurada na obra (geração após o Ato Institucional nº 5) e estudar de que maneira o contexto sócio-histórico do romance é inserido como elemento na unidade significativa da composição estético-literária da narrativa.

Nessa perspectiva, a análise da obra é incorporada aos capítulos teóricos. Para tanto, o trabalho segue dois tipos de abordagens. A primeira, dedicada à análise da temática, de caráter sócio-histórico, objetiva relacionar aspectos do contexto de produção da narrativa à construção da obra. Nesse aspecto, pauta-se nas ideias de Georg Lukács, em *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* (2000), em relação ao surgimento do romance moderno; nos postulados de Mikhail Bakhtin *Questões de Literatura e de*

Estética: a teoria do romance (2010a) e Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880* (2006a). na relação dialógica entre criação estética e sociedade; ainda nessa vertente, em relação à interpretação dos elementos simbólicos da narrativa, são levadas em consideração as noções de memória individual e coletiva, correlacionadas ao pensamento de Maurice Halbwachs em *a Memória coletiva* (1990), Iván Izquierdo, *Memória* (2002), Michael Pollak, *Memória e identidade social* (1992); e Paul Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento*, (2007) .

Na segunda parte, relacionada aos elementos externos da sociedade que se incorporam à composição do romance, buscam-se evidenciar os fatores internos, técnicos da criação ficcional, tais como autor, posição do narrador, tempo e espaço. Nesse sentido, recorre-se às ideias de Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (2010a) e *A estética da criação verbal* (2010b); Theodor Adorno, *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003); Norman Friedman, *O ponto de vista na ficção*, (2002) e; Benedito Nunes *O tempo na narrativa* (1995), cujos trabalhos orientam uma investigação dos referidos elementos na construção ficcional.

2 LITERATURA E SOCIEDADE: a multiplicidade do gênero romanesco

A narrativa é marca expressiva dos enunciados nas diversas esferas do conhecimento humano. Narrar é uma atividade universal, seja no âmbito cotidiano ou no profissional, em culturas letradas ou não.

Na cultura letrada, a configuração do romance data do século XVII, com as aventuras de *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes. Georg Lukács (2000), tomando como base a obra de Cervantes, diferencia narrativa epopeia e narrativa romanesca (epopeia e romance) pelo papel estabelecido para o herói. Na narrativa épica o herói está em harmonia com o mundo, seus atos não são questionados, nem por si mesmo e nem por outrem. Ele é atuante num determinado evento histórico e engrandecido nesse – *Odisseia* com Ulisses e a *Ilíada* com Aquiles. É designada a realização plena de sua vitória, mesmo que envolvam atos considerados brutais: a violação de templos, o assassinato. Nessa visão do mundo épico, não há o que discutir em se tratando da ação do herói. Ele apenas cumpre aquilo que está pré-estabelecido.

Para Georg Lukács, essa mentalidade épica é iniciada na Antiguidade e se estende até o declínio da Idade Média, com a crise do pensamento religioso. É nesse período crítico de incidência religiosa, que, para o autor, dá-se a construção da modalidade narrativa do romance. O herói do romance não coaduna com a harmonia do mundo, ele está em desacordo com a exterioridade; seu destino é incerto, e, no evento histórico, ele se encontra sozinho.

Dissonante do herói épico, Dom Quixote simboliza a aproximação dos caracteres do ser humano e uma identificação: a errância, a fraqueza - em contraponto com a força sobre-humana da narrativa épica; a loucura, o não discernimento diante da realidade e a solidão. Essas características, após Cervantes, serão encontradas, em maior ou menor grau, em todos os romances. A via percorrida por esse herói é permeada de questionamentos de sua criação.

Esse tipo de narrativa romanesca reflete a condição do homem moderno que rompe com aquilo que é próprio do mundo antigo: certeza da definibilidade do destino, na harmonia com o mundo. É nesse momento que se percebe a ideia de que o ser humano está livre dos desígnios divinos, para então buscar o encontro

consigo mesmo. Faz parte dessa busca o conjunto: solidão, loucura, isolamento e errância. Esse é, como denomina o autor, o herói problemático do romance.

Se para Lukács essa seria a configuração do romance, para Bakhtin não o é. O termo “romance”, para este, conforma-se já na antiguidade, nas peripécias de aventuras dos gregos datadas do segundo século d.C.

O romance, na perspectiva de Mikhail Bakhtin, é visto como uma pluralidade de “unidades estilísticas heterogêneas” (BAKHTIN, 2010a, p. 73). O caráter múltiplo do gênero romanesco é composto pela combinação de variedades discursivas que interferem e se combinam no instante de sua criação. Nesses termos, Costa (2008, p.145) aponta que os elementos como: “a narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes); a estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral; [...] os discursos das personagens, estilisticamente individualizados”, podem se incorporar num mesmo local: o romance.

Não se trata mais, como visto por Lukács, da centralização do herói, mas sim da configuração da forma, tanto a temática, quanto a estilística, ou seja, “uma forma padrão dotada de uma trama definida que se desenvolve segundo fases bem precisas.” (GOODY, 2009, p. 37).

As reflexões sobre os estudos do romance feitas por Bakhtin (2010 a) propiciaram grande significado para os estudos do discurso, entrelaçando aquilo que é encontrado na sociedade ao que é configurado nas narrativas. Assim, as concepções ideológicas que circulam em determinada sociedade são facilmente identificadas nos diversos textos em prosa que compõem seu acervo literário.

Nesse sentido, ressaltamos que os enunciados, na construção do discurso, estarão sempre cheios de palavras e enunciados alheios, principalmente o discurso-memória num romance, em que personagens, para se revelarem, mostrarão discursos de outrem, seja na forma concreta, seja na observação dos eventos que os rodeiam e que os levam a organizar determinada experiência, que serão desveladas ora na voz da própria personagem, ora na voz do narrador.

A liberdade diversa de elementos na construção de uma única forma faz com que o romance adentre outros campos das atividades humanas. Ao usar, por exemplo, uma música, um texto filosófico ou um esquema matemático, na formatação, o romancista também introduz sua forma nesses campos, expandindo a possibilidade de reflexão.

Em conformidade com esse aspecto, explica Faraco (2011, p. 21) que, na atividade romanesca, na visão de Bakhtin, ou seja, na atividade estética, participam “o social, o histórico, o cultural” como “elementos imanentes do objeto estético”, não aceitando, como queriam à sua época, a separação imanente da contextualização histórica da “inserção social e cultural”. Bakhtin (2010a), diz:

a obra de arte...[...] naturalmente, a obra é viva e significativa enquanto obra de arte, não nosso psiquismo; nele ela também está apenas empiricamente presente como um processo psíquico, localizado no tempo e regido por leis psicológicas. A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativa. (BAKHTIN, 2010a, p. 30).

Essa sistematização, seja de elementos concretos, como os gêneros (literários ou textuais), ou os de cunho ideológicos, - aspectos socio-econômico-culturais, engendram-se no romance e o tornam uma forma singular e ao mesmo tempo complexa. Singular por reunir em si uma multiplicidade, e complexa pela mesma razão. Ser múltiplo não é sinônimo de desordenado, mas estratificado. Num mesmo local (no romance), podem-se identificar vozes sociais divergentes, ou, ainda, dialetos ou socioletos, pautados na diferença, seja por idades, localidades, temporalidade, grupos pertencentes, o que Bakhtin chama de *plurilinguismo*. “o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição” (BAKHTIN, 2010^a, p.75).

Como já citado, na perspectiva de Bakhtin, a literatura estabelece uma ligação com o que se vive numa sociedade, no que ele afirma ser uma relação dialógica. Dialógica não no que se refere às falas num diálogo frente a frente, em que dois, ou mais falantes, se expressam. A concepção dialógica compreende que, um enunciado¹, independentemente de sua extensão, pode ser uma palavra, uma carta, um romance, um conto, uma tese de doutorado, estará sempre perpassado por enunciados de outros, presentes, ou mesmo, latentes. Nas palavras de Marisa Correa,

¹Materialização da interação verbal de sujeitos históricos. Nota explicativa [...] as rubricas enunciação e enunciado, na obra bakhtiniana, conforme explica o tradutor Paulo Bezerra (*Os gêneros do discurso*, ed 2003), advêm do termo russo “viskázivanie”, significando tanto o ato de enunciar em palavras, como o seu resultado, um romance, por exemplo. [...] o enunciado, para o pensador russo, é a unidade mínima da comunicação discursiva e um elo entre vários enunciados; por isso, preserva ressonâncias de diferentes dizeres ao mesmo tempo em que antecipa outros. FLORES, Valdir do Nascimento, [et al]. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 99.

O dialogismo parte do princípio linguístico segundo o qual todo ato de linguagem sempre leva em conta a presença, ainda que invisível de alguém para quem se fala ou escreve. Ora, se tudo o que se diz ou escreve é criado tendo em vista, ainda que subconscientemente, um interlocutor, então todo ato de linguagem participa, mesmo que num grau pequeno, da intenção de convencer, de persuadir o ouvinte/leitor; e também prevê, ou imagina prever, a (s) possível (is) reação (ões) desse ouvinte/leitor. Isso constituiria um diálogo, pois o ato de linguagem já traria embutido em si próprio toda uma cadeia de respostas, críticas e comentários de interlocutor, e já tentaria responder a essa cadeia antes de ela ser enunciada. (SILVA, 2005, p. 144).

Essa identificação dialógica é significativa, pois: identifica voz social, localiza e estabelece possibilidades de tensões com outras vozes, inclusive a interna da personagem. Não seria, nesse caso, limitar o campo da análise aos estereótipos na população do romance, mas evitar sua unicidade analítica.

Concordante com essa interligação, Antonio Candido, em “Literatura como sistema”, corrobora que a literatura, e, por extensão, o romance, enquanto arte, não é algo abstrato e inerte ao conjunto da cultura, ou seja, algo à parte, desvinculada. Considerar a literatura como sistema significa dizer que, mesmo no caráter externo – depois de escrita a obra –, ela não se sustenta sem estar em conjunto e relacionada com algo:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase.

Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo, como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 2006b, p. 25).

Diferente daquilo que analisa Lukács, no posicionamento do herói, ou nos elementos congruentes que se fazem presentes na forma e conteúdo como em Bakhtin, Candido trata a abordagem da literatura com um caráter mais funcionalista. Sistematiza a obra literária no momento em que é produzida com as relações que existem entre o que foi produzido e quem a consumirá, assim sintetizado: quem e o que produziu, para quem foi produzido e em que momento.

Candido postula que a literatura tem uma função social. Significa dizer que há nas peculiaridades textuais da realização literária um enfoque mais detido nas “condições e a realidade de produção, circulação e influência das obras” (OLIVEIRA, 2009, p. 191) e, por isso, deve garantir, de alguma maneira, que os problemas de uma sociedade, de uma época, reflitam-se nela, agindo, assim, como algo ativo para solução. Significa admitir, nesse aspecto, a intrínseca ligação existente entre literatura e sociedade.

Nesse sentido, se a obra tem uma função, quem a intentou, quem a fez, assume um papel social, o autor é alguém atuante. Essa questão sobre o *autor* é geradora de amplos debates, no tangente à obra literária. Esse tópico, hodiernamente, deverá ser bastante relativizado para que a crítica de uma obra não seja pautada a partir da vida de quem a escreveu. Compagnon (2010) relembra que a história literária considerou, por algum tempo, como recurso pedagógico, a intenção do autor como chave de interpretação de textos literários.

Em “A morte do autor”, 1968, Barthes questiona a posição de privilégio atribuída ao autor, inerente, na interpretação do texto literário, à pergunta “o que o autor quis dizer com isso?”.

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana». (BARTHES, 2004, p. 58).

Ao se optar por uma abordagem centrada no autor, na biografia ou na sua intenção, retira-se a identidade do texto e, por conseguinte, a liberdade de interpretação do leitor. Para Barthes (1968/2004, p. 64), “sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.”

Umberto Eco (1994) mostra que, no que tange a autor e obra, existem duas categorias de autor: o autor-empírico e o autor-modelo. Para a primeira categoria, inclui-se a pessoa física, aquela que escreve e tem identidade demarcada no mundo social. Paralelo a isso, o autor-modelo seria o estilo que determinado autor adota quando produz um texto. Isso significa dizer que, quando escreve, o autor não é exatamente o sujeito social e histórico, o do cotidiano, mas aquele que compõe, na obra, um universo de referências, que não é apenas aquilo que ele vive ou experimenta.

Antonio Candido, ao abordar a figura do autor, estabelece a sistematização entre autor, obra e público. O autor só poderia ser considerado na relação com determinado público, ou seja, a ausência deste desconfigura o papel do autor. Aquele que escreve, escreve para alguém. Tanto para Candido, quanto para Eco, o autor é fundamental no processo de circulação da literatura, entretanto, sua importância não está relacionada aos aspectos empíricos de sua vida, mas ao sistema do qual faz parte.

Bakhtin aborda essa temática do autor no texto “O autor e a personagem na atividade estética”. Nele, diferencia o autor enquanto pessoa do autor enquanto criador: “as personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor.” (BAKHTIN, 2010b, p. 6). Nisso consiste a independência da obra em relação à vida do seu autor, ela se engendrará na estrutura social. É o que já postulava Barthes, não se trata mais da glória do autor em detrimento de obra, mas da independência desta em relação a ele e da livre escolha do interpretar, para o leitor.

Na concepção bakhtiniana, “o autor-criador é um momento constitutivo da forma artística. Eu devo experimentar a forma² como minha relação axiológica³ ativa com o conteúdo, para prová-la esteticamente: é na forma e pela forma que canto, narro, represento” (BAKHTIN, 2010^a, p. 58). O autor-criador, na construção, por meio da forma, expressará seu amor, sua certeza, sua adesão, não se trata, porém, do autor-pessoa.

Cabe esclarecer que “Bakhtin subsume a vida (ou, em outras palavras, a *realidade prática vivida, o mundo em que a ação humana se realiza*) sob o termo *ética*, aproveitando ressonâncias etimológicas desta palavra que remetem ao

² A forma estética é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material (palavras), como que ligada a ele. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. O problema da forma. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010a. p. 57.

³ O termo axiológico neste contexto ganha o mesmo significado de *acento de valor* que encontra-se no dicionário de linguística da enunciação: *o acento de valor* (apreciativo, avaliativo) definição: tratamento avaliativo que constitui todo enunciado. Nota explicativa: acompanha toda forma de enunciação, sendo uma condição para sua existência. Por isso, para uma dada unidade da língua tornar-se enunciado, ela deve receber um tratamento avaliativo, que acontece quando um locutor na relação com o outro toma atitude responsiva frente a uma realidade específica. [...] a materialização dos acentos valorativos impressos nos enunciados pode ser observada pela entonação (entoação) expressiva (com tom amistoso, autoritário, irônico, professoral, demagógico, científico) inscritas em diferentes situações de comunicação discursiva, fazendo os temas variarem. FLORES, Valdir do Nascimento, [et al]. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 45.

sentido de ‘maneira de ser, de agir’” (FARACO, 2012a, p. 99). Ética, nesse sentido, não se assimila a disciplina e nem a código de conduta.

Se, para Bakhtin, o mundo ético diz respeito à realidade, onde a ação humana se realiza, como pensar, então, a questão de um mundo onde as ações são representadas à semelhança desse mesmo mundo, como as narrativas de ficção, por exemplo, que não pode ser excluído do científico, haja vista fazer parte de um mundo cognoscível? Qual seria então o lugar da estética verbal (a narrativa como constructo verbal)?

O estudioso afirma que todo ato criativo se torna efetivamente “necessário e indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vistas criadores (BAKTIN, 2010a p. 29)”. Isso significa dizer que, para ele, não há uma separação, no domínio da cultura, da realidade ética, científica e estética, e mais, “fora de sua participação unidade da cultura, ele (ato criativo) é apenas um mero fato, e sua singularidade pode ser representada simplesmente como um arbítrio; como um capricho” (ibidem).

Nessa perspectiva, vê-se que a relação entre literatura e sociedade é evidente, mas não decalcada. Ela problematiza a realidade e conduz o leitor/público à reflexão e comprometimento num jogo duplo, o olhar para a obra conduz o olhar para a realidade. Assim sendo, “a voz no romance – ou seja, o que as personagens e também o narrador veiculam discursivamente no romance – é resultado das visões de mundo que permeiam o contexto de produção e circulação desse romance.” (OLIVEIRA, 2009, p. 126).

O autor-criador é, assim, que dá forma ao conteúdo: ele não apenas registradas passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente. (FARACO, 2012b, p. 39).

Ele é parte, na perspectiva de Bakhtin, “um constituinte do objeto estético (um elemento imanente ao todo artístico) – mais precisamente, aquele constituinte que dá forma ao objeto estético, o pivô que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado.” (FARACO, 2012b, p. 37). Isso significa que a obra é dotada de um todo artístico, e sua análise crítica envolve a visão de quem fez um recorte de determinada realidade, transportando-a para uma outra, a realidade representada, porém não se trata do realismo biográfico, mas da experiência de visão do criador.

2.1 A UNIDADE TEMÁTICA DE *O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL*

Na lógica apresentada, uma análise romanesca, ao identificar determinada voz social, reconhecerá o lugar de sua representação, seja para reafirmar ou contradizer o papel desempenhado. A maneira como o autor escreve – a organização sintático-semântica –, será menos relevante, haja vista que, se consideraria apenas em observar o caráter de individualização do escritor, retirando assim, a formatação múltipla do romance.

Em se tratando de voz, o romance admite, minimamente, pelo menos duas, a do autor e a do narrador, daí seu caráter plurivocal, pluriestilístico. “Bakhtin destaca ser o plurilinguismo dialogizado o verdadeiro meio da enunciação [...]” constituindo “as relações dialógicas, relações de sentido” (FLORES, 2009, p.187). Vê-se então que, para Bakhtin, o que caracteriza o romance é a tensão estilística no dado universo discursivo. O estilo como marca da individualidade de acordo como ponto de vista de análise.

Na obra *O fantasma de Luís Buñuel*, do ponto de vista da identificação da romancista Maria José Silveira, tem-se, na análise, a marca de seu estilo, sua individualidade, na maneira como escreve, sua escolha de um material para construir uma forma; entretanto, se pontuado quem narra no romance, tem outras configurações, tem uma voz que narra, ora em terceira pessoa, ora pela voz dos personagens, que assume tons diferentes de acordo com os lugares sociais que ocupam; entretanto, essa separação se faz apenas em breve identificação de elementos para demarcar os aspectos estilísticos, haja vista que a proposta de análise considera que esses estão intimamente interligados como unidade significativa.

Como objeto estético, fruto de um ato criativo, *O fantasma de Luis Buñuel* é um todo acabado, participante de uma unidade cultural. O seu conteúdo ficcional, retratado através das ações do elenco das personagens, aponta para um universo da realidade histórica, de uma unidade cultural. No romance, do ponto de vista social, o tempo dos narradores é anterior ao tempo do autor e do leitor, o período comum, a que cada narrador recorre, é o do regime político civil-militar. Como já dito na introdução, o período da obra, internamente, abrange desde a construção da cidade de Brasília até 2004, corresponde ao tempo biográfico das personagens. O tempo do autor e do leitor é posterior ao da temática principal da obra.

Nessa perspectiva, o que os narradores fazem, através dos relatos de suas experiências, de suas biografias, é uma análise crítica da sociedade, ao apresentarem as diversas situações de degradação: crítica ao autoritarismo político, a impunidade dos assassinos de militantes, os traumas das vítimas do abuso, a situação dos exilados, a fuga de determinada geração através de drogas, a representação das vítimas da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), o abuso sexual, a hipocrisia dos relacionamentos. Não se revelam dessa sociedade as glórias, como numa epopeia, mas as suas mazelas. Da construção de Brasília, por exemplo, do milagre de se erguer no meio do cerrado uma capital, é desvelada a situação degradante em que viviam os trabalhadores, alimentação racionada, disputas e violência.

O leitor atento a questões históricas tem diante de si uma obra inquietante, pois o faz refletir se de fato os dramas relatados pelos personagens, num mundo fictício, também não poderiam ter sido relatos de vidas reais. Enquanto posicionamento, a autora deliberadamente se apropria de fatos históricos para compor seu painel. Eles entram na feitura de maneira significativa, e não apenas como pano de fundo para ações de personagens.

Nas cinco narrativas que se sucedem na obra - Edu, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda -, sobre os seus destinos, uma pergunta é recorrente: como seria o destino dos personagens se não tivesse havido a repressão civil-militar? A história focaliza a vida de: Edu, estudante, passa a ser militante contra o regime político e que foi assassinado pelo regime de ditadura civil-militar; Tadeu, filho de deputado federal, homossexual, participa do grupo, mas não tão militante contra o regime, foi espancado para entregar os companheiros, por isso abandona os estudos e Brasília; Dina, ex-guerrilheira e ativista ambiental, que foi presa e torturada, no período do regime, foi exilada; Tonho, o cineasta, que, após ser torturado, delata Dina; Esmeralda, a artista plástica, filha de militar corrupto, que, quando criança, fora abusada sexualmente pelo superior de seu pai. Narrada em pessoas diferentes em cada capítulo, primeira e/ou terceira, centra-se nas memórias de cada uma das personagens, visando retratar seus dramas pessoais.

Ao trazer para a construção do romance as vozes sociais do estudante de medicina que se torna militante contra o regime político, entra para a “clandestinidade” e é assassinado, do homossexual, da pessoa agredido para delatar, da militante torturada, da criança abusada sexualmente, a autora desloca os

vestígios característicos do mesmo para o universo romanesco, cada uma dessas representações tem suas marcas sociais identificadas.

As vozes sociais identificadas entram como representações significativas nela, e tem seus traços estilísticos próprios. Assim, atrelado aos personagens Edu e Dina, há a representação social do ativista e perseguido político e da vítima torturada, por exemplo, que vão se revelando nas malhas do discurso relacionadas à temática, que ora são reveladas na voz do narrador, ora na da personagem.

Não é uma abordagem nova, entretanto, é pertinente. Os primeiros postulados acerca desse tipo de interligação são atribuídos a Platão e Aristóteles, nomeiam como *mimesis*, imitação, termo que pode significar igualmente “reprodução” ou “representação”. Como aponta Oliveira (2009 p. 121), “ao imitar a realidade, a literatura problematiza essa realidade, tornando possível a reflexão e o comprometimento em relação ao que se observa nos modos de poesia, narração ou teatro”. Os princípios da visão de um artista e a representação das personagens num romance podem direcionar para uma reflexão sobre a realidade circundante. A realidade textual do romance, representada por meio das palavras, faz com que um mundo seja criado pelo autor e recriado pelo leitor.

Candido procura mostrar que alguns elementos são fundamentais para a compreensão e a interpretação de uma obra ou do conjunto delas:

Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a intentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles. (CANDIDO, 2006b, p. 35).

Nessa perspectiva, na compreensão de uma obra, o autor aparece como fator singular de sua realização. É ele o realizador do resultado, entretanto, sua biografia não é o resultado. O que existe é uma preocupação na configuração dos contextos sociais, econômicos e políticos, como aponta o autor quando diz que: “uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador.” (Ibidem.).

A malha contextual da obra se estende ao braço das demais produções escritas após 1968, geração que vive o ato institucional mais violento contra a liberdade. Em termos de literatura brasileira, os traços comuns, em diversos autores,

não são de fato a preocupação literária. Há uma espécie de negação à ficção, há uma centralização e preocupação com o relato da verdade e denúncia contra os abusos políticos contra os diversos segmentos civis, mesmo aquelas obras do tipo *realismo mágico* objetivam a denúncia.

Na linha dos relatos do visto ou vivido por um *eu*, há obras como *O que é isso companheiro?*(1979), de Fernando Gabeira, que relata a luta armada que o autor traçou contra o regime nos anos 60, e o sequestro do embaixador norte-americano; ou *Com licença eu vou à luta* (1980), de Eliane Maciel, de caráter autobiográfico. Na linha do relato, recorremos ao que diz Fernandes (2008) em sua tese *A escrita da dor: testemunhos da ditadura militar*:

Nas narrativas memorialísticas oriundas de experiências adquiridas nos tempos da ditadura militar no Brasil, somam-se estes dois objetivos: a elucidação de acontecimentos repressivos reiteradamente negados pelas forças armadas e a prestação de contas com a própria consciência, numa espécie de balanço dos erros e acertos das ações decorrentes da postura anti-ditatorial. (FERNANDES, 2008, p.103).

Nesse sentido, *O fantasma de Luis Buñuel* cumpre os dois objetivos citados pelo estudioso: primeiro, procura elucidar fatos negados pela ditadura, relata passagens em que retrata a forma de violência com que agiam os militares, em sessões de tortura, além de exprimir como a vítima se sentia; e o segundo como forma de “prestação de contas com a própria consciência”. Do primeiro objetivo, destacam-se as passagens dos relatos de violência sofridas pelos personagens, que agem como memória-relato, mesmo sendo feitas em relatos individuais, como se pode perceber nos excertos abaixo:

(Tadeu) Entra, ele disse. Tonho entrou.

Daí em diante, Tadeu não se lembra da lógica dos acontecimentos, do seu encadeamento. Sabe que não trocaram muitas palavras, nessa época já não estavam se falando. E de repente aquela besta do apocalipse, a viatura preta e branca, surgiu do nada atrás deles. Os putos vinham de luz apagada [...]

Desceram cinco meganhas.

E pronto, pronto, pronto! Acabou! Sai pra lá, *t'esconjuro, vade retro*, Tadeu não quer pensar naquilo, mas foi aí que aconteceu a prisão de Dina. (SILVEIRA, 2004, p. 86-7).

(Tonho) ...veio o viado do Tadeu no seu Karmann Ghia preto,[...]de bicha, conspícuo, ostentatório, e até pensei em fingir que não tinha visto [...] veio um barulho de sirene atrás da gente naquele breu [...] cinco putos desceram quase correndo, já com cassetetes batendo nas portas [...] meteram a gente na viatura, achincalhando e dando porrada, não queriam nem saber, só gritavam.

[...] a dor era imensa, insuportável, cada botinada daquelas nos meus rins, cada cassetada daquela na minha cabeça, o sangue escorrendo do meu nariz, era um inferno aquilo, e eu falei.

E ainda, pelas lembranças de Tadeu, que Edu fora morto pelo mesmo regime que o espancara:

[...] Preso na fronteira ao entrar no Brasil. Levado para interrogatório pelo Parasar. Torturado até morrer. Pau-de-arara, cadeira do dragão, coroa de ferro em volta da cabeça, choques elétricos no pinto, no ânus, língua, nariz, boca, buraco da orelha. Nos sete buracos da cabeça e todos os buracos do corpo. Unhas arrancadas, dentes arrancados, um farrapo humano jogado depois de avião na baía de Guanabara. Não pode fixar o pensamento nisso que vomita, chora, dá uivos, vira também um farrapo humano. (Ibidem, p. 92)

Do segundo objetivo, *prestação de contas com a própria consciência*, a autora deliberadamente assume ser a obra como pertencente a uma realidade preocupada com fatos da verdade. Ela justifica sua posição no final da obra, em dois momentos, no primeiro, quando faz uma nota explicativa e, no mesmo texto, numa dedicatória:

Uma pequena explicação e meus agradecimentos

Neste romance, como os interessados vão notar, os personagens às vezes convivem com pessoas que existem na vida real e minha opção foi dar a elas seus nomes verdadeiros. Achei que essas pessoas, que existiram e existem, ajudam a compor a pequena parte real desse painel de uma geração que viveu, com suas felicidades e angústias, tentando muito e conseguindo bem menos do que tentou, mas deixando com muita força a marca de sua juventude.

[...] A Caio Fernando Abreu, *in memoriam*. Ele, como o personagem Tonho, também cultivava rosas brancas em seu jardim. (SILVEIRA, 2004, p. 333).

Dessa maneira, a autora justifica um posicionamento de compromisso parcial com a realidade, e por extensão com a verdade “os personagens às vezes convivem com pessoas que existem na vida real”. Significa dizer que, ao fazer o recorte do conteúdo contido na obra, aponta para determinado posicionamento valorativo. Pode-se perceber o posicionamento em *O fantasma de Luis Buñuel*, na sua organização temática, nos eventos históricos que o atravessam, nos resultados sofridos por seus personagens vítimas de um regime de governo civil-militar, que governavam através da coerção e violência.

Esse aspecto de posicionamento pode influenciar o olhar do leitor, pois todos os personagens reforçam a ideia de que o regime civil-militar fora responsável pela dissolução do grupo e os traumas vividos por eles. Como as narrações dos capítulos são lembranças centradas num “eu”, o que tem na verdade são monólogos. Flores

(2009, p. 170) define monólogo⁴ como uma “variedade de diálogo formulada em linguagem interior, entre um “eu” locutor e um “eu” ouvinte”.

Esse aspecto monológico é para Bakhtin (2010a) uma característica de romances que reafirmam o ponto de vista do narrador. Não há abertura para questionamentos, os discursos construídos são fechados, “apresentam ao leitor um bloco maciço de ideias, sem brechas que permitam questionamento, ou seja, não levam o leitor a duvidar das ideias que orientam as opiniões do narrador” (SILVA, 2005, p.145). Isso não significa dizer que é uma abordagem negativa, mas apenas uma maneira de posicionamento. Ela é monológica na estrutura, mas dialógica com o contextual sócio-cultural, como já explicado em dialogismo.

2.2 AS PORTAS DA NARRAÇÃO EM *O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL*: o ponto de vista

Nos aspectos estilísticos referentes à estrutura do romance, há uma grande preocupação sobre “aquele que narra”, a voz que revela as ações do(s) personagem(ns), que como já visto não se trata do autor-pessoa. Não se trata, porém, do conteúdo, ou das ideias defendidas pelo autor-criador, mas sim do posicionamento do narrador, seja ele personagem ou não. “O narrador delimita a perspectiva; por meio dele, ficamos sabendo dos acontecimentos em uma história. É dele o ângulo pelo qual conhecemos os episódios relatados.” (GINZBURG, 2013, p. 30-31). Há, no estudo sobre o narrador, uma perspectiva de correlacioná-lo a questões ideológicas e à situação histórica.

Wood (2012, p.17) afirma que a “casa da ficção é composta de muitas janelas, mas só tem duas ou três portas”, no sentido de que uma história pode ser contada na primeira ou terceira pessoa, “e talvez na segunda pessoa do singular e na primeira pessoa do plural [...]. E é só”. (idem.)

O fato de serem poucas as possibilidades de perspectiva – primeira e terceira pessoas – não simplifica a análise. Entretanto, cada uma dessas tipologias tem

⁴ Como o diálogo pressupõe a existência de dois membros em relação de enunciação, o monólogo sempre se estabelece entre dois “eu”, quais sejam, o “eu” locutor e o “eu” ouvinte, que se dirigem um ao outro, alternadamente, como no diálogo externo. Ainda que o “eu” ouvinte possa não responder, sua presença é indispensável para tornar significativa a enunciação do “eu” locutor. FLORES, Valdir do Nascimento, [et al]. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 170.

características peculiares. Em uma primeira pessoa, por exemplo, tem-se aquela que vivenciou os fatos narrados e/ou que apenas os viu; em terceira pessoa, poderá ocorrer um narrador que sabe o que se passa no pensamento, nos sentimentos dos personagens ou apenas descrever as ações, paisagens, sem intromissão.

Norman Friedman (2002), em “O ponto de vista da ficção”, identifica a dificuldade que o narrador assume ao transmitir ao leitor a história. Ele faz os seguintes questionamentos:

1) quem fala ao leitor? (autor na primeira ou em terceira pessoa? de uma personagem na primeira pessoa ou ostensivamente ninguém?); 2) de que posição ou ângulo em relação à estória ele conta? (de cima? da periferia? do centro? Frontalmente ou alternando?); 3) que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre o estado mental, cenário, situação e personagem vêm?); 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?). (FRIEDMAN, 2002, p.171).

Friedman, ao analisar esses questionamentos, propõe algumas tipologias de narradores, entre as quais as seguintes podem orientar o ponto de vista no romance: Autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, "eu" como testemunha, narrador-protagonista.

O *autor onisciente intruso* tem a voz do autor como dominante do material, “onisciência” significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado[...] a história pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade [...]” e “o leitor tem acesso a toda amplitude de tipos de informação possíveis” (ibidem p.173). Nesse sentido, elementos como pensamentos, sentimentos, inferências dos personagens podem ser descritas em toda sua plenitude. Ele tem uma visão privilegiada dos acontecimentos. Sabe o que ocorre interna e externamente, antecede eventos, prospecta. Interfere nos acontecimentos, abre o leque de possibilidades de ocorrência para a narrativa.

Também tende ao SUMÁRIO NARRATIVO⁵ embora aí seja bastante frequente o uso da CENA para os momentos de diálogo e ação, enquanto,

⁵ A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sinequa non* da cena. FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53 p. 166-182, março/maio 2002. p.172.

frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo narrador que as descreve e explica para o leitor. (LEITE, 2002, p. 33 grifos do autor).

Outro tipo é o *narrador onisciente neutro*, que fala em terceira pessoa, mas, diferentemente do anterior, não faz intromissões, seu posicionamento é o da impessoalidade. Centra-se mais na descrição, não negando “a si mesmo uma voz ao usar o espectro do Narrador onisciente Neutro.” (FRIEDMAN, 2002, p.174).

No momento em que a personagem conta uma história dentro da própria história, tem-se um *narrador eu testemunha*. Na tipologia de Friedman, como explica LEITE (2002) pode-se identificar esse narrador como:

Ele narra em 1.a pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. *Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. (LEITE, 2002, p. 38).

A tipologia de narrador-protagonista também, em primeira pessoa, mas com distinções do eu testemunha, segundo Friedman (2002, p.177), implica “transferência de narrativa da testemunha para um dos personagens principais, que conta a história na primeira pessoa [...] o narrador-protagonista, portanto, encontra-se inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções”.

Essa identificação das tipologias abre a possibilidade de um posicionamento crítico ante a interpretação de uma obra, assim aborda Adorno (1954/2003) no texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Nele, o autor relembra o aspecto da criação do romance, como algo originado pela burguesia e concorda com Lukács quando este aponta *Dom Quixote* como primeiro romance tipicamente moderno, cuja principal particularidade, como já abordado, é a aproximação do herói com a realidade, ou ainda, o realismo imanente nas obras, decorrente de um subjetivismo (o herói problemático).

Adorno (2003) explicita a trajetória e as modificações ocorridas nos processos narrativos, que, inicialmente, são comparados a um “palco italiano”, da realidade ilusória, em que essa é apresentada e situada como verdade. Tal fato, para o autor, é típico dos romances de Flaubert. No processo de realização obrigatória para o romance, o filósofo aponta: “Joyce foi um autor coerente ao vincular rebelião do romance contra o realismo à revolta contra a linguagem discursiva” (2006 p. 56). Nesses termos se aceita, para o narrador, a apresentação de uma realidade determinada, teatral, estanque, ligada a um leitor passivo.

Em obras como as de Proust e Kafka, Adorno (2006) destaca as técnicas narrativas na linguagem, como monólogo interior e fluxo de consciência, adotados pelos romancistas. Para ele, elas aproximam ou afastam o leitor, superando, assim, a standardização do realismo como palco, como em Flaubert. A posição do narrador incorporaria técnicas da indústria cultural, como a câmera, “Agora ela varia como as posições até da câmara do cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2006, p. 61).

Relacionando-se as observações de Adorno com as tipologias de Friedman, percebe-se que, para o primeiro, o narrador tem uma função de mostrar algo, o foco no realismo, aceitação ou ceticismo, e o posicionamento do leitor, em relação ao distanciamento ou aproximação deste. Friedman é menos crítico, e mais analítico, não importa o grau de realismo que uma obra apresenta, mas de qual local a voz provém.

Em *O fantasma de Luis Buñuel*, as tipologias de narrador variam desde o autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, "eu" como testemunha, ao narrador-protagonista. O tipo de narrador parece acompanhar a personalidade de cada personagem. Por esse ângulo, o relato de Edu, primeiro dos personagens, é centrado num "eu" protagonista, narrado em primeira pessoa, que contará suas experiências. O *eu* é participante ativo, não aponta para eventos que não foram vividos por ele. Na obra é o único com caracteres voltados para esse tipo de narrador, os demais mesclam primeira e terceira pessoas:

Mas voltando à minha última noite em Brasília, eu estava lá na festa da Vasni escutando a música, e vi que já era hora de começar a me despedir de algumas pessoas. Explicar alguma coisa para minha ausência, a partir do dia seguinte, fosse comentada o menos possível.

[...] Ah, Edu, Dona falou quase chorando, deixa eu te dar um abraço.

Ficamos ali abraçados um tempão, minha grande companheira, minha irmã, baixinha querida. E o Tadeu também, grande cara, que ficou ainda mais confuso do que já era.

[...] Nisso, Daniel apareceu na porta.

[...] Levaram o Tato. Não sei direito como, mas sei que caiu.

[...] Fiquei ali, arrasado, embora soubesse que Marcondes estava certo. Mas era difícil conter a excitação, a adrenalina. O Tato preso, porra. Um companheiro de verdade, um irmão. Vai levar muita porrada, pancadaria. (SILVEIRA, 2004, p. 63-64).

O início de sua narrativa se passa em Brasília. Relembra suas aventuras e a ida para a “clandestinidade”. Nas memórias, relata aos amigos o gosto por cinema, principalmente pelo cineasta Buñuel. É atuante contra o regime, participa de

pichações, passeatas, em grupos mais extremos, organiza “arsenal de defesa” – que vai desde simples pedaços de madeiras a tábuas com prego para furar pneus de viaturas. Além da atuação contra o regime, recorda ainda o tempo de infância, quando morava na fazenda de cana-de-açúcar, decadente, de sua avó. Ali teve contato com a primeira forma de autoritarismo:

Dentro de casa, era preciso obedecer as regras da avó, bem rígidas quanto às horas da refeição e do banho; ao que se devia comer ou não comer; às etiquetas à mesa e nos cumprimentos; às atitudes a se ter na frente dela – quando não se podia rir nem falar porque criança não ria nem falava perto de adultos. (Ibidem, p. 23).

Essa maneira de narrar faz com que o leitor se posicione de forma a “olhar de fora” e perceber os pensamentos do narrador se desenvolvendo. Como afirma Adorno, “o leitor é deixado de fora” e vai apenas acompanhando o desenrolar das cenas. As histórias de sua infância são contadas aos amigos. Nelas, evoca o momento de sua chegada em Brasília: “só terra vermelha e uma visão que se tornou a grande paixão dos homens do Brasil inteiro” (ibidem, p. 31), a paixão do pai pela construção da nova cidade. O narrador esclarece o momento em que fora levado para a cidade quando ainda era criança, crescendo junto com ela. Talvez isso justifique sua luta contra o regime, pois participa de sua construção, da euforia de ver o novo acontecendo.

Edu faz um longo relato sobre suas memórias de infância de Brasília em construção: das construções que surgiam da noite para o dia; da alegria de todos, acreditando num projeto único; da multidão de nordestinos que iam se aglomerando; dos casos de cobras e escorpiões; da escola improvisada em galpões; das prostitutas; dos acidentes de trabalho; a exploração e as mortes dos trabalhadores, com jornadas abusivas de trabalho; e os problemas da alimentação, por causa do isolamento da região, o que gerou algumas revoltas; os conflitos por invasões de terras.

Por esse narrador, vislumbra-se a construção de Brasília e, ainda, o processo de implantação de um sistema político. Há uma reafirmação de mescla do caráter ficcional e realista da obra: o local (Brasília), o tempo (construção). A narração ainda se estende até o período de crise política, com a implantação do regime militar. Na invasão da Universidade de Brasília (UNB), em agosto de 1968, o personagem é participante: “levas de companheiros foram presos aquele dia. Depois foi o que se

sabe: os protestos inundando o Congresso, e o deputado Mário Moreira Alves fazendo o discurso que transtornou os militares.” (ibidem, p.40).

A incerteza do futuro faz a abreviação do relato do narrador, que se estende apenas até determinado ponto. O trágico destino só se fará conhecido posteriormente pela narrativa dos demais personagens, o leitor permanece de fora dos acontecimentos, e a informação nesse capítulo se restringe àquilo dito pelo narrador, ou seja, o leitor conhece o personagem apenas por aquilo que lhe é narrado.

Termina aqui esse ano perturbador que vivemos, ano em que o mundo foi outro, luminoso, mas que chega ao fim em meio a um negror que só acabará quando a Revolução acontecer. Uma semana depois daquela noite que não me sai da cabeça, a noite de amor com Esmeralda, a noite que não esqueço, e que também foi uma noite de sexta-feira, Costa e Silva e seus ministros militares decretaram o AI-5, fechando o Congresso e restabelecendo as demissões sumárias, as cassações de mandatos, as suspensões dos direitos políticos. (SILVEIRA, 2004, p. 71)

No capítulo de Tadeu tem-se um narrador que oscila entre a primeira e a terceira pessoas. Esta última pode ser considerada como *autor onisciente intruso*, pois sabe o que se passa na mente da personagem, os seus sentimentos presentes e o seu passado. Assim, o leitor tem certa proximidade e ao mesmo tempo um afastamento, há um amplo grau de conhecimento das ações que o personagem desenvolve, e ao mesmo tempo certa repulsa:

Tadeu está assim, alvoroçado como nunca, perturbadíssimo, desde que voltou do encontro com Esmeralda. Não consegue se aquietar, se concentrar, nem descansar a cabeça. Acendeu uma vela branca de sete dias aos pés da imagem de Nossa Senhora da Penha, que colocou no oratório de madeira trabalhada e pintada de azul, rosa e dourado, comprado numa feirinha de Antiguidades, e foi se debruçar na janela do seu apartamento no Leme, no décimo segundo andar, com vista para o mar. Vê alguns carros esparsos, passando quase em silêncio a essa hora da noite; [...]

Essa volta ao passado não é fácil para quem, como ele, abomina o que foi no passado.

Para quem, como ele, foge desse passado como o Diabo da cruz, e dele só guarda o amor arrebatado e louco que sentiu pela primeira e única vez na vida, por Edu, logo Edu, o amado de todos e o hetero dos heterossexuais, inabalável. (SILVEIRA, 2004, p. 80).

O narrador, quando em terceira pessoa, situa-se fora do acontecimento e mantém uma visão privilegiada de tudo o que ocorre, sabe, por exemplo, que: o personagem foge do passado, que era apaixonado por Edu, das inquietações pertinentes aos sentimentos. O narrador-personagem quando fala revela certa

dualidade, é Tadeu e é também Mirley, este último como um pseudônimo da vida homossexual.

O tempo de *Tadeu* se passa em 1978, período em que o cenário político estava mais ameno em relação à década anterior. Diferentemente do narrador anterior de *Edu*, em que havia certo tom de protagonismo e ativismo, o narrador-personagem Tadeu não é um ativista, sua participação no grupo é mais por busca de aceitação pessoal. Faz algumas críticas sobre o grupo de 1968, como uma espécie de caracterização e função de alguns participantes contra o movimento político do regime civil-militar: “Dali, além do Edu, só Dina tinha militância; nós, os outros, éramos a famosa, leviana, irresponsável e maravilhosa esquerda festiva. Tonho era o cineasta, Esmeralda, a artista... eu? A bicha. (SILVEIRA, 2004, p. 74).

O narrador-personagem tem como traço característico a homossexualidade, que é, constantemente, demarcada em momentos críticos de sua vida: na adolescência, da Bahia, conta seu envolvimento amoroso com padre Afonso, “foi desvirginado por um padre, um padre jovem que pegava sua mão direita e a colocava na boca e ficava séculos chupando seus dedinhos dizendo, Hum! que dedinho gostoso!” (ibidem, p. 83); nas diversas humilhações sofridas na escola, após a saída do padre, “os garotos mais velhos não o deixam em paz, sendo alvo de chacotas, sopapos, cascudos, sendo chamado de mariquinha” (idem).

Sofreu horrores, e foi quando começou a achar que tudo devia estar errado com ele. Passou, então, um tempo interminável e horrível de autonegação, até depois cair no mundo das drogas e da gandaia: definitivamente, um clássico da formação de uma bicha da sua geração, ele se diz. Em sua vida não faltou sequer a mítica tentativa do pai levando o filho ao bordel. Só que no seu caso, ele desceu correndo do carro [...] (idem.).

O narrador relata momentos em Brasília, escondendo a homossexualidade, e aderindo ao movimento esquerdista mais por admiração e amor ao personagem Edu, que por convicção política. Depois do incidente com os militares em Brasília passa a morar no Rio de Janeiro, pode se sentir livre, “os novos amigos [...] não tinham contato com a esquerda. Era todo mundo contra a ditadura [...] mas o desinteresse político profundo era o lema do novo grupo”. (SILVEIRA, 2004, p. 87).

Hoje, quando começaram a conversar na mesa do bar para onde foram, e Esmeralda lhe perguntou, o que você fez nesses dez anos, Tadeu? Ele disse, nem sei contar direito, nêga, entrei na roda-viva incandescente aqui no Rio. Faço um pouco de jornalismo, um pouco de crítica, um pouco de qualquer coisa.

[...]

Você ficou sabendo como o Edu morreu?

Silêncio.

Nem quero saber, mentiu.

Mas ele sabia, Deus! como sabia!

[...] Preso na fronteira ao entrar no Brasil. Levado para interrogatório pelo Parasar. Torturado até morrer. Pau-de-arara, cadeira do dragão, coroa de ferro em volta da cabeça, choques elétricos no pinto, no ânus, língua, nariz, boca, buraco da orelha. Nos sete buracos da cabeça e todos os buracos do corpo. Unhas arrancadas, dentes arrancados, um farrapo humano jogado depois de avião na baía de Guanabara. Não pode fixar o pensamento nisso que vomita, chora, dá uivos, vira também um farrapo humano. (p. 92)

[...] Esmeralda falou que Dina voltava amanhã.

É a Anistia, disse. O país que começa a refazer um pouco do que perdeu. (p. 94)

[...] agora que voltou ao apartamento, Tadeu pensa em Edu: Ah, meu herói, cara de índio, pele morena e olhos de fogo! Pássaro, condor, falcão. Meu revolucionário. Morreu tão novinho, Deus meu! Tinha dezenove anos quando saiu do Brasil e vinte quando voltou. Uma criança, com a vida toda para ser vivida. Matar tantos jovens assim foi a sacanagem suprema do monstro negro de sangue que a ditadura brasileira gerou. (ibidem.)

No período entre 1974 e 1979, a questão da tortura passa a ser um assunto que incomoda as autoridades, pois havia muitas denúncias de violência, e a insistência nessas denúncias não pôde mais ser ignorada. Reis (2014) explica que a tortura era empregada, de modo geral, nos populares, mas que alcançou “filhos da classe média e até oficiais dissidentes das Forças Armadas” (p. 95).

Tadeu fora uma das vítimas desse tipo de violência. Espancado, para entregar o grupo de que fizera parte, decide abandonar Brasília e encontra outra forma de resistência, mostrando um segundo movimento de resistência contra o regime político: o de alienação política, “era todo mundo contra a ditadura [...] mas o desinteresse político profundo era o lema do novo grupo” (SILVEIRA, 2004, p.80).

O narrador faz uma longa lembrança, muitas outras lembranças são relatadas, tais como: a admiração que sentia pela mãe e suas vestimentas brancas de promessa, cor a que passa a aderir também; as estripulias da infância; as orgias que fazia e o retorno à calma; recorda-se da cabeça de Argila que Esmeralda fez; da morte do rico avô; das matinês de sábado e domingo no cinema em Salvador; das viagens à casa dos parentes e amigos, da tia de Dina em Goiás Velho, e da casa dos pais de Esmeralda.

No segmento dedicado à *Dina*, tem-se a identificação de um narrador onisciente neutro, que fala em terceira pessoa, mas, diferentemente do anterior, não faz intromissões, que se dedica a contar os fatos sem intenção de intromissão.

Numa sequência sumária, há apresentação dos fatos, num modo simples, cobrindo uma variedade de locais e eventos.

Dina e Tonho chegam atrasados à sessão das oito no cine Estação.

Decidiram ir em cima da hora, depois que finalizaram os últimos detalhes da produção do documentário sobre o pau-rosa, que seria rodado em Parintins, interior do Amazonas.

Tonho partiria para lá na semana seguinte.

Dina já se despedia quando Tonho propôs: “Que tal pegar um cineminha, rever Buñuel, *Los olvidados?*” Estão apresentando uma retrospectiva dos filmes dele. Só pegar a ponte aérea amanhã”.

[...]

Resolveram os três comemorar o reencontro no Degrau, Dina e Esmeraldas, alegres, animadas, Tonho seguindo a onda, curioso. (SILVEIRA, 2004, p. 133-4).

Como o narrador passa a registrar fatos, a distância em relação ao leitor é alongada, ele passa a ser um espectador mais distante, volta *a sentar no palco*, e a assistir às desventuras da personagem.

No tempo de Dina, Edu e Tadeu já estão mortos. O ano é 1988, período de aprovação da Constituição, e o país já saíra do período considerado de “transição democrática” (REIS, 2014, p. 103). O mesmo autor aponta algumas características desse período, tais como:

atestam-no a ausência de instrumentos de exceção como recurso de intervenção política; a inexistência de presos políticos desde fins de 1979; retorno dos exilados; a autonomia incontestada do Poder Judiciário; o pluralismo político-partidário e sindical a alternância reconhecida do poder; a liberdade de imprensa e a liberdade de expressão; os grandes movimentos sociais, sindicais e políticos. (REIS, 2014, p. 103-4).

Parece ser representante desse período a narrativa de Dina. Ex-exilada, encontra com Tadeu em 1983, já bem debilitado por conta da AIDS (*Acquired Immunodeficiency Syndrome*), acompanha-o desde então. O capítulo parece ser uma extensão do anterior, parte da narrativa se concentra na amizade entre Dina e Tadeu, nos encontros e conversas mantidos entre eles.

Revela-se que a mãe de Tadeu passou a morar com ele. Dina mostra grande admiração pelo amigo, “o espírito e a mordacidade [...] o humor que adotara, o tom auto-irônico [...] o humor-bicha” (SILVEIRA, 2004, p. 138). Nas conversas, ele diz que, na época em Brasília, não revelou sua homossexualidade por medo de sofrer preconceito, preferindo a máscara do hétero.

Com a presença iminente da morte de Tadeu, Dina relembra a infância e a convivência com a mãe doente e logo depois falecida, já que ela sofria de problemas

no coração, consequência da doença de Chagas. Após a morte da mãe, o pai vai embora. Dele, quase nada se sabe, ficando responsável por ela a tia ex-vedete, Romanza e Dois Milagres. Antes de o pai ir embora, seu relacionamento com a filha era de pouca proximidade, “lembra-se vagamente da figura alta de um homem calado” (ibidem, p.143), era garimpeiro e morreu contaminado por mercúrio.

Ela relata a amizade com Tonho, que reencontra quando retorna do exílio. Quando exilada na França, trabalha com questões ambientais, ao retornar ao Brasil continua atuando na área, e precisa de alguém para filmar documentários sobre o assunto. Tonho, que é cineasta, encaixa-se. Daí em diante, não se separam mais, trabalham juntos, mas de maneira nem tanto pacífica.

Nesse período, era 1980, o país passava por um clima de redemocratização. O partido dos trabalhadores havia sido fundado e estava em expansão. Ela e o marido, Délio, eram militantes. Conheceu-o na embaixada do Panamá, em Santiago, durante o seu exílio, a cidade fora sitiada pelas tropas de Pinochet. “Pelas rádios divulgaram comunicados contra os estrangeiros. “São inimigos da pátria, terroristas. Você pode reconhecê-lo pelo sotaque [...] Não teremos compaixão com os extremistas que vieram matar chilenos. ” (ibidem, p. 176). Depois de saírem de Santiago, reencontram-se em Paris, apaixonam-se, casam e voltam para o Brasil. O relacionamento dura 12 anos, pois Dina tem certos problemas afetivos:

Délio era apaixonado por basquete, e logo ela passou a entender mais de basquete do que ele. Ele era economista e, em pouco tempo, ela leu todos os seus livros favoritos e outros mais. Ele amava o cinema francês, e o cinema francês passou a ser o preferido de Dina. No Chile, ele fora amigo dos Parra, e o dia todo agora Dina escutava os discos de Violeta e de Angel, e de Vitor Jara, e os Quilapayun. Délio adora macarrão e, de repente, ela descobriu sua capacidade inata de fazer macarrão todo dia. Ele começou a se interessar pelas questões ambientais, e essas questões logo se tornaram a vida de Dina. (ibidem, p. 182-3).

Não tiveram filhos biológicos, adotam dois, um menino e uma menina. O impedimento de engravidar deve-se a ter sido torturada pelo regime em 1968, não sabia que estava grávida e sofreu um aborto:

chegaram de madrugada, sem que nada tivesse acontecido nem ninguém ter sido preso antes, e já chegaram sabendo de sua militância na Organização [...] e os meganhas chegaram com tudo, batendo e enfiando o cassete na sua barriga. Ela estava sozinha no seu pequeno apartamento da L2 [...] Quando revê aquelas horas Dina as vê como se dentro de um borrão preto e vermelho, uma névoa densa, uma nebulosa dor, até que começou a sangrar [...] Voltou para casa cinco meses depois. (ibidem, p. 197).

O filho era de Valdo, outro militante. Os eventos deixaram traumas profundos em Dina, que só com o decorrer dos anos foram amenizados:

Continuou a militância, mas passou um tempo doente, com uma infecção urinária que não cedia. Tinha febres constantes e não podia voltar para Brasília nem a Goiás Velho para se tratar. [...] sentia-se mal, enfraquecida. Naquele estado, tinha horror passar pela tortura outra vez. [...] Passara a sentir medo. A ter pesadelos com a polícia. A sonhar com os companheiros que tinham morrido. [...] Sonhava também, reiteradamente, com a cena da tortura em Brasília. Os homens vestidos de civis empurrando-o para o camburão, a cela escura e fria onde foi jogada, os tapas, os murros, os pontapés, as luzes se acendendo como holofotes e um deles enfiando o cassetete em sua boca, dizendo, Vamos, chupa e engole, sua puta! Você não gosta? Piranha! Acordava aos prantos! (ibidem, p. 197-8).

Depois disso, não demora muito a ir para o Chile. 1972 era o período de crise e tudo era incerto em relação ao futuro. Encontra outros militantes, e, mesmo lá, continuam atuantes. Faz um curso de geologia. Aos 11 de setembro de 1973, houve mais uma vez um clima de tensão, era o golpe. Anunciam a morte de Allende, “a atmosfera de uma cidade prestes a viver uma tragédia carrega-se de cautela e angústia.” (ibidem, p. 205).

Outras lembranças e sensações são relatadas, como a morte de uma amiga na Guerrilha do Araguaia, estudante de medicina, atuante na região, tinha fama de valente e corajosa, virou lenda entre os nativos. Foi morta degolada na mata Xambioá. Interrompe as lembranças, o capítulo finaliza, todas elas repassadas um dia após o encontro com Esmeralda.

Na narrativa de outra personagem, *Tonho*, também encontra-se a figura de um “eu” e uma terceira pessoa, com certa neutralidade, mas não exclusiva, visto que em partes do capítulo pode-se identificar a condução de um narrador em terceira pessoa onisciente:

Quando cheguei à porta do bar e vi Esmeralda, sentada em uma das mesas do fundo mal acreditei. Achei que nenhum de nós três iria a esse encontro estapafúrdio que marcamos, de brincadeira, pelo menos pra mim, dez anos atrás, em homem a Buñuel. Que falta do que fazer! Ir a um encontro desses!

[...] Tonho está fazendo a barba enquanto rememora a noite passada. Seu creme de barbear importado está no finzinho, não pode esquecer de providenciar outro. E esse creme não é fácil de encontrar, saco! (SILVEIRA, 2004, 213-4).

O tempo do relato é 1998, período de relativa estabilidade democrática, já haviam passado as primeiras eleições diretas para presidência da República. O presente da personagem se passa num momento breve, do levantar para tomar café

e um banho, numa manhã, mas as lembranças são de longos e variados períodos, que perpassam a infância, de menino pobre, o tempo de faculdade, e a relação com a esposa e com a filha. A narrativa sugere um leitor que é convidado a olhar a história de um lugar entre distante e próximo. Distante, quando o narrador, em terceira pessoa, busca apenas mostrar em que momento íntimo o relato se sucede: “Tonho está fazendo a barba enquanto rememora a noite a passada” (SILVEIRA, 2004, p. 214); e próximo, quando o narrador, em primeira pessoa, passa a relatar os pensamentos: “Que noite!” E o pior e mais inacreditável é que ainda marcaram de se rever outra vez daqui a dez anos.” (idem).

Relata o sequestro da filha Maria Ruth e o divórcio com Judith, que o levam à depressão: “não queria fazer porra nenhuma, tentar nada. Seu centro, aquilo que fazia dele o que ele era, de repente o tornou oco” (ibidem. p. 215). Relata pequenos eventos, como a experiência com o *ecstasy*, que, apesar de não ter gostado da atitude do amigo em tê-lo drogado, despertou nele um ânimo em retomar a vida. Confessa a Dina que fora ele o responsável por sua prisão tempos atrás,

sabe sua prisão em Brasília, Dina? Fui eu que te entreguei. [...] Sim Dina. Fui eu que te entreguei. Você não quis sempre saber como os milicos chegaram ao seu apartamento? [...] dêi seu nome, seu endereço, e disse tudo, até onde você guardava os documentos.” (idem, ibidem, p. 219).

Descreve-se o episódio já contado por Tadeu. Justifica a Dina que ele entregou, por raiva. Explica a atitude por ser o único pobre, e, não sendo militante, nem participante ativo, apanhar, enquanto os demais ficavam ilesos. Fala da dor das botinadas nos rins, cassetada na cabeça, do sangue escorrendo pelo nariz, da sensação de que iria morrer.

Após essa confissão, ele continua trabalhando com Dina, começa a rodar seu filme, chamado Diacuí, que retrata a questão do desaparecimento das tribos indígenas no Brasil. Fez sucesso com ele. Nas páginas seguintes, rememora sua infância pobre no Amazonas. Filho de funcionário público, que morreu cedo, e mãe costureira, tem mais dois irmãos, um rapaz que estuda no seminário e uma irmã que é babá. Desde a infância odiava ser pobre:

Tonho ficava ali, fingindo se entreter com os carretéis vazios, com os bichinhos que a mãe fazia juntando restos de linhas até formar um bolo multicor, [...] engrossando, junto com seu tédio e sua raiva. De soslaio, fingindo não querer ver e não se importar, sentia de longe as crianças brincando com brinquedos de verdade, o quintal correndo livre sob pernas magras e pequenas como as suas. Os risos e gritos [...] chegavam até ele [...] pareciam pedradas em seus ouvidos. [...] Quando passava um dia como esses, particularmente odioso, tinha pesadelos e febre à noite [...] (idem, ibidem, p. 232).

Ele recorda as sessões de cinema, quando surge o gosto pela arte. Com a morte da mãe, aos treze anos, é levado por um tio para morar em Brasília, para estudar e trabalhar. Lá conhecerá sua turma de amigos e fará a opção pelos ricos, como na infância. A esposa conhecerá em São Paulo, filha de um cliente importante, “empresário conhecido, o pai da moça elegante, quase loira, de pele branquinha e sardenta [...] Sofisticada, muito culta” (idem, *ibidem*, p. 240).

Relata a vivência em Brasília, e nas festas na casa dos amigos, tece sua opinião sobre os jovens revolucionários. Considera-se solitário por opção, não mantém contato com a família deixada no Amazonas, nem com o tio, pois para ele eram “gente limitada, de ambições circunscritas,” (idem, p. 267). Acredita nas relações por conveniência. Reflete, por exemplo, sobre a sua com Dina, que é conveniente para ambos. Ele sabe usar câmera, e ela tem o dinheiro para pagar o trabalho. As relações saem do âmbito do sentimental, gratuito, para o necessário, obrigatório e comercial, sem a gratuidade típica daquilo que se espera na amizade. A comercialização é a maneira pela qual o personagem constrói seus relacionamentos, a vantagem, a comodidade, o interesse não velado, são marcas latentes da personalidade da personagem.

Esmeralda, para narrar sua história datada de 2003, escreve uma carta à Dina. Nela, em tom confessional, relatará os eventos ocorridos com ela na infância, a relação com os pais, a juventude em Brasília e sua vida adulta, após a saída do Brasil.

Dina, querida amiga:

É provável que você estranhe receber esta carta, agora que a Internet e as facilidades do telefone tornaram as cartas obsoletas.

No entanto, me incluo ainda entre aqueles que acreditam que certas coisas só podem ser ditas por cartas, escritas sem pressa, como agora escrevo esta. (Ibidem. p. 277).

...

Esmeralda para de escrever e levanta os olhos do papel.

Essa carta é certamente uma confissão, mas nem por isso é preciso que abra tão completamente sua alma, que se dispa de todos os véus. Aprenda a ser mais equilibrada mulher, diz a si mesma. Com sessenta anos, já é hora de deixar de ser tão radical na vida, de abrir mão dos oito ou oitenta.

Não precisa, nem vai, contar tudo. (Ibidem, 293-4).

O relato revela que, em Brasília, o pai mostra seu lado corrupto, envolvido com a venda ilegal, por preços irrisórios, de apartamentos e terrenos para funcionários que tinham direito quando se mudaram para lá. Ele, o pai, e um grupo de outros militares enriqueceram com essas negociatas.

Ela tece uma reflexão sobre o período em Brasília, uma avaliação de sua geração: na defesa das bandeiras de liberdade, igualdade e beleza. Conta ainda que soube de uma operação chamada *Condor* em que o nome de Dina aparecia na lista daqueles procurados pelo regime militar; de Tonho relatando mais um dos seus devaneios de filmes; e a revelação de que era mãe de Pedro, formado em medicina em Cuba, filho de Edu, que fora deixado para ser criado pela avó. Finaliza e pede que a amiga não retorne, pois ela pretende sair em viagem, sem paradeiro certo. De fato, Esmeralda morre num desastre aéreo.

Apesar da variedade de tipologias de narradores encontradas na obra, há uma característica bastante peculiar em sua construção: todos os capítulos apresentam apenas uma tipologia de voz, ou seja, não há presença de outras personagens, não há, no momento presente as personagens, interação, diálogos, longos encontros, o centro são as recordações daquele que relata ou é retratado. Isso se pode observar quando Edu relata sua última noite em Brasília; quando Tadeu, após o encontro com Esmeralda, relata cenas do seu passado; e, na mesma linha, em narrativas de Dina, Tonho e Esmeralda.

3 INDIVIDUALIDADE E COLETIVIDADE: a memória como elemento significativo no fazer literário

3.1 A INDIVIDUALIDADE DA MEMÓRIA

A configuração dos elementos extra-literários, na narrativa, age como uma via de mão dupla: tais elementos são algo que fazem parte da construção e ao mesmo tempo, também, servem como identidade sócio-cultural da sociedade a qual estão relacionados. Nesse sentido, tais elementos fazem parte imanente da obra, tanto na construção como na interpretação. Em ambos os eventos, construção e interpretação, a memória age como componente comum, pois a memória humana apoia-se fundamentalmente no compartilhamento de interesses e lembranças em com outras pessoas. Do lado da edificação da obra, o autor evoca suas memórias, utilizando-as na elaboração das personagens e dos eventos. Já do ponto de vista do leitor, a leitura da narrativa faz com que ative suas memórias e construa novas.

O conhecimento histórico e a literatura relacionam-se com as memórias, tanto individuais quanto coletivas. Como já citado, o tempo e memória na obra em análise são fatores eminentes.

Sobre a memória, nos capítulos de *O fantasma de Luis Buñuel*, a configuração da exposição narrativa é a mesma: centrada em determinada personagem, há o relato de memórias individuais. Centrada no tempo biográfico de cada personagem, todos evocam: o período da infância; o relacionamento com a família, seja pai, mãe, irmãos, avós, tio; o período da juventude na universidade.

Para Ricoeur (2007), a noção de memória espelha uma dualidade, ela está relacionada tanto ao caráter individual quanto ao coletivo. Ele aborda o assunto sob dois aspectos, o primeiro é o da “tradição do olhar interior”, seria o da individualidade; e o segundo, “o olhar exterior”, o da alteridade.

Na tradição do olhar interior, a individualização é o caráter primário. O indivíduo é o detentor único da memória, entretanto, não significa dizer que o sujeito sozinho imaginou uma memória, que, a partir dele, e somente, ela foi construída. Na verdade, trata-se de explicar que aquilo que está contido na mente de alguém não poderá ser transplantado para a de outrem. Esse é o princípio da memória individual:

Três traços costumam ser ressaltados em favor do caráter essencialmente privado da memória. Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de *minhadade*, de posseção privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. (RICOEUR, 2007, p. 107).

Esse caráter de individualidade mnemônica da obra torna-a mais singular, quando se percebe uma isonomia dada às personagens. Nesse sentido, pode-se observar na obra em análise, a supremacia da tradição do olhar interior, assim, o primeiro aspecto da memória, o da individualidade, mostra que “ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (RICOEUR, 2007, p. 107), ou melhor, a *minhadade* do relato do percurso da vida de cada personagem.

Assim, tem-se, no início da narrativa, as lembranças de Edu, o dia que para *ele* fora considerado o mais importante, a ida para a “clandestinidade”. Nas memórias, relata o gosto por cinema, principalmente pelo cineasta Buñuel, seu amor por Esmeralda, sua atuação em eventos; de Tadeu, as reminiscências são: a admiração pela mãe, Dona Leonor, e suas vestimentas brancas de promessa, cor a que passa a aderir também; os preconceitos que enfrentou na infância; das orgias, da morte do rico avô; das matinês de sábado e domingo no cinema em Salvador; as viagens à casa dos parentes amigos.

Retornando ao caráter da memória, o segundo traço da individualidade da memória, segundo Ricoeur (2007, p. 107), é o seu vínculo com o que já passou: “a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é o meu passado”. As personagens parecem estar constantemente em conflito com o passado, o período da infância, por exemplo: a biografia de Edu compreende dois momentos, de um lado a infância e, de outro, a juventude. Momentos decisivos para a vida da personagem, da convivência familiar, que o ajudam na moldura de sua personalidade, a admiração pelo pai e pela mãe, o aprendizado sobre autoritarismo na figura da avó; Tonho recorda a pobreza em que vivia, a morte do pai, as privações pelas quais passou; Dina torna-se órfã cedo e tem um relacionamento distante com o pai, passando a ser criada pela tia; Tadeu, por causa da homossexualidade, sempre fora rejeitado pelo pai, pelos colegas da escola, pelos parentes; e Esmeralda fora molestada pelo amigo de seu pai com convivência desse.

Essa individualização, ou, no termo de Ricoeur (2007), *minhadade*, passa a ser determinante na formação das personalidades de cada indivíduo, como afirma Izquierdo (2002, p. 10): “o conjunto das memórias de cada um determina aquilo que se denomina personalidade ou forma de ser.” Assim, Tonho, por exemplo, depois que vai para Brasília, continua em busca do outro rico, em contraposição à sua infância pobre. Fazem parte de suas conquistas os amigos do cineclube, a esposa rica, e a negação total dos irmãos e tio deixados para trás, por serem pobres e representarem tudo aquilo que negava.

A terceira observação, ainda sobre individualidade, afirma Ricoeur (2007), em se tratando da interioridade, diz respeito àquilo que está dentro de quem recorda. Ao vincular-se à passagem do tempo, ainda que de maneira objetiva, a recordação ainda estará centrada num “eu”, relacionada ao tempo:

Em terceiro lugar, é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás pra frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo. (RICOEUR, 2007, p.108).

O ponto de memória dos personagens sai de uma linha situada num presente de cada um. Assim, a flecha apontada para o passado é bem localizada e situada. Tadeu, por exemplo, busca lembrar o passado longínquo, o período da infância, mas sempre intercalando com o presente. Para ele, é marcante ser filho de advogado e deputado federal, além de ter dois irmãos advogados. Não gostava do pai: “o detestado, inalcançável e odiado pai” (SILVEIRA, 2004, p. 86). O pai não aceitava o fato de Tadeu ser homossexual, e, mesmo no período da faculdade, ele ainda não havia se assumido para os amigos. À época do seu relato (1978), sente-se mais livre, apesar de não ter se libertado dos rancores passados. Utiliza tom áspero ao retratar os demais membros do grupo e revela um certo desprezo pelos momentos vividos na década anterior:

Mas o Tonho, Deus meu! Aquilo era mais tapado no seu raciocínio pseudo-simbólico-morrendo-por-imitar-os-mestres que Deus me livre!
Mas a rigor, vamos ser francos, só posso responder pela minha genialidade. A dos outros, eles que dêem conta dela, que não sou a consciência do mundo.
Fora o Edu, o Edu está fora de tudo isso, não foi à toa que morreu. Caras como o Edu têm que morrer cedo mesmo, pra escapar dessa mediocridade infame, dessa pataquada-pseudo-tudo. (SILVEIRA, 2004, p. 76).

As suas falas são marcadas por lembranças passadas, mas revelam uma análise situada no presente. As lembranças, relacionadas aos amigos, boas e ruins, continuam sendo unicamente de Tadeu, do seu tempo individual passado. A memória é ao mesmo tempo um apelo e uma recusa. Há uma contradição na relação estabelecida com o passado. Nota-se que, quando o indivíduo revela suas memórias, ele procura situá-las no contexto circundante. Assim, as ações e sentimentos são evidenciadas de acordo com as vozes dos interlocutores posicionadas. Isso significa dizer que o comportamento social de Tadeu, por exemplo, ocorrerá de acordo com a voz que ele rememora. Se a voz social é da figura paterna ou materna, a sua voz social será a voz do filho, assim se sucedem a dos amigos, a do namorado. A lembrança individual está correlacionada ao aspecto social assumido de acordo com os agentes envolvidos nas relações interpessoais.

3.2 MEMÓRIA E COLETIVIDADE

Um aspecto importante da memória é o da coletividade. Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs, a memória se constitui a partir das relações que o indivíduo mantém com determinado grupo ou sociedade. A “minhadade” de memória não se constrói sem a inter-relação com a *alteridade*, presente nos grupos familiares, escolares, de trabalho etc., quando um *eu* (minhadade) ao buscar recordar algo, pode encontrar a confirmação dos outros. Izquierdo (2002) conceitua memória como:

a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizagem: só se “grava” aquilo que foi *aprendido*. A evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. Só *lembramos* aquilo que gravamos, aquilo que foi *aprendido*. (IZQUIERDO, 2002, p. 10 grifos do autor).

Apesar da lacuna deixada pelo autor sobre formação e conservação da memória, pode-se inferir seu lugar no conceito. Algo é adquirido com um primeiro contato, depois é formado e conservado na mente, e, dependendo da situação, evocado quando necessário. Assim, por exemplo, o corpo, mesmo com as predisposições biológicas, carece de passar por experiências, formá-las, gravá-las e, em momento oportuno, evocá-las. Tais experiências podem ser tanto físicas quanto psicológicas. Não se pode fazer aquilo que não tenha, em algum momento, passado por esses estágios. Toda relação com o outro passa pelos estágios enumerados por

Izquierdo. O autor ainda acrescenta “somos aquilo que recordamos, literalmente. Não podemos fazer aquilo que não sabemos como fazer, nem comunicar nada que desconheçamos” (Ibid. p.10), e ainda diz que o ato de esquecer também faz parte, mas que pressupõe que em algum momento o processo de memória se constituiu.

Ricoeur (2007, p.110) diz que memória é encontro, e nesse momento “encontrar é reencontrar, e reencontrar é reconhecer, e reconhecer é aprovar, logo, julgar que a coisa reencontrada é exatamente a mesma que a coisa buscada e, portanto, posteriormente considerada como esquecida”. Em encontro, parece ser redundante dizer a presença de mais de um elemento, mesmo quando se diz “o encontro consigo”, o “consigo” já assume caráter de outro.

[...] visitados em comum (as lembranças). Elas oferecem a oportunidade privilegiada de se recolocar em pensamento em tal ou tal grupo. Do papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança passa-se assim gradativamente aos papéis das lembranças que temos enquanto membros de um grupo; elas exigem de nós um deslocamento de ponto de vista do qual somos eminentemente capazes. Temos, assim, acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros que não nós. (RICOEUR, 2007, p.131).

O aspecto coletivo em *O Fantasma de Luís Buñuel*, aquilo que une os cinco jovens, não diz respeito às suas memórias de infância, pois esse período de cada personagem é vivido em lugares diferentes. A coletividade desse grupo se dá pelos *acontecimentos* e lugares compartilhados, vividos pessoalmente, na Universidade. O lugar comum é Brasília; o momento político é o regime civil-militar; e as reuniões, passeatas e outros eventos, como os momentos alegres, nas sessões dos filmes do cineasta Luis Buñuel, são os acontecimentos vividos pelo grupo. As memórias desse período e lugar marcam, de forma diversa, cada membro. Por mais individuais que se mostrem as lembranças, o que sobressai na obra é o caráter coletivo. Como explica Ricoeur (2007), sobre as lembranças coletivas:

as mais notáveis dentre essas lembranças são aquelas de lugares visitados em comum. Elas oferecem a oportunidade privilegiada de se recolocar em pensamento em tal ou tal grupo. Do papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança passa-se assim gradativamente aos papéis das lembranças que temos enquanto membros de um grupo; elas exigem de nós um deslocamento de ponto de vista do qual somos eminentemente capazes. Temos, assim, acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros que não nós. (RICOEUR, 2007, p.131).

Essa ideia da coletividade é destacada por Halbwachs (1990). Para ele, as lembranças, na verdade, referem-se a um fenômeno coletivo, formulado através das relações entre atores sociais. Nessa perspectiva, a identidade passa a ser entendida

como resultante desse processo, compreendendo que o indivíduo, por intermédio da socialização, projeta ou se identifica com um determinado passado vivido ou herdado, tendo em vista que a memória individual ou coletiva é constituída por elementos latentes.

É na coletividade que o indivíduo se encontra, “em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que os outros homens estejam lá, que se distinga materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem”. (HALBWACHS, 1990, p. 26). Dessa maneira, a vida em sociedade é fator preponderante para a construção de memória.

O sociólogo afirma que essas lembranças “nos são menos e mais raramente acessíveis, porque os grupos que as trariam a nós estão mais distantes; não estamos em contato com eles senão de modo intermitente.” (idem). Os primeiros laços da memória coletiva são criados dentro da família, que é o primeiro grupo, independentemente de sua configuração, segundo o referido autor, que revelam o lado social do qual o ser humano sempre fará parte, “temos, desde a infância em contato com os adultos, adquirido muitos meios de encontrar e precisar muitas lembranças que, sem estes, as teríamos em sua totalidade ou em parte, esquecido rapidamente.” (ibidem, p.72). Essas lembranças são as mais acessíveis, e mais fáceis de serem evocadas, devido à relação de estreita intimidade que o grupo construiu:

estão sempre ao nosso alcance, porque se conservam em grupos nos quais somos livres para penetrar quando quisermos, nos pensamentos coletivos com que permanecemos sempre em relações estreitas; tanto que todos os seus elementos, todas as ligações entre esses elementos e as passagens mais diretas de uns aos outros nos são familiares. (ibidem, p. 49).

Tanto as primeiras (lembranças dos grupos mais próximos) quanto as segundas (os mais distantes), segundo o autor, não se constroem numa individualidade, mas são formadas a partir do caráter coletivo. Nesse sistema de coletividade o autor dirá ser possível identificar uma rede de compartilhamento de ideias, interesses e afetividade em comum. Essas correntes de pensamento – as vivências que seus membros tiveram - são lembradas e preservadas conforme a duração do grupo. Quanto maior o grau de afinidade, mais próximos se tornam os membros. Para essa relação de proximidade, Ricoeur explica:

Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre si e os outros. Variação de distância, mas também variação nas modalidades ativas e passivas dos jogos de distanciamento e de aproximação que fazem da proximidade uma relação dinâmica constantemente em movimento: tornar-se próximo, sentir-se próximo. (RICOEUR, 2007, p.141).

Pollak (1992, p. 201) concorda com a intermediação. Para ele, um tipo de memória não se sobrepõe a outra. Para tanto, afirma que existem elementos considerados constitutivos em ambas as memórias, são eles os acontecimentos, as pessoas-personagens e os lugares. Os elementos que constituem a memória individual e coletiva são “os acontecimentos vividos pessoalmente e os “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa sente pertencer.”

A memória coletiva em *O fantasma de Luis Buñuel*, num ir e vir entre diferentes recordações e distintas concepções de memória, tem um relevo que ultrapassa os limites da vida biográfica dos personagens. A coletividade se estende à realidade externa à obra. Ela está relacionada, principalmente, ao marco histórico inicial da obra, 1968, que é recorrente nos relatos, e à alusão a esse período e a esse espaço – Brasília – como algo definidor de suas vidas. Nesse sentido, Pollak (1992, p. 201) afirma que “podem existir acontecimentos regionais que traumatizam tanto, marcaram tanto uma região ou grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação.”

Brasília aparece como símbolo de uma coletividade. Edu evoca o momento de sua chegada em Brasília, e, através dele, pode-se fazer um paralelo entre o que se sonhava com a realização de *um milagre econômico coletivo*: “só terra vermelha e uma visão que se tornou a grande paixão dos homens do Brasil inteiro” (ibidem, p. 31). Ao ser levado para a cidade ainda criança, cresce junto com ela. Chega no final de 1956, então com sete anos. Participa de sua construção, da euforia de ver o novo acontecendo: “[...] visões de um futuro diferente, rico, justo e muito melhor.”(ibidem, p.43).

No âmbito nacional, existia uma consonância com esse mesmo espírito revolucionário. Houve, no Brasil, uma preocupação política em acompanhar o processo de modernização que vinha ocorrendo em grande parte dos países capitalistas. Modernização era a palavra de ordem. Essa preocupação com a modernização já se iniciara desde a década de 30, “a partir de 1930 que políticas

neste sentido começaram a ser pensadas e implementadas pelo Estado, orientação que se aprofundou com a ditadura do Estado Novo (1937-1945).” (REIS, 2014, p.23).

Nos anos que se seguiram, 1945 a 1964, com a experiência da República, os ideais de modernização ganharam mais força. É desse período a inauguração de Brasília, como uma espécie de marco concreto desse processo, em 21 de abril de 1960. Nos anos que se sucederam, à época da inauguração, principalmente, 1961 a 1964, foram conturbados, como afirma Reis (2014):

De um lado, um projeto reformista revolucionário. Caso implementado, modificaria radicalmente a distribuição do poder e da riqueza no país. De outro lado, o medo da revolução social e do caos. O contexto internacional, marcado por polarizações rígidas (EUA X URSS) e por vitórias revolucionárias (Cuba, 1959; Argélia, 1962; movimentos de libertação nacional na Ásia e África), limitava as opções disponíveis. (IDEM, p. 23-24).

Representam-se na obra lembranças de um momento de euforia no país, como relata a personagem. Trata-se da experiência republicana, tida como promissora, do ponto de vista da ampliação dos direitos de cidadania, da oferta de trabalho, da modernização e urbanização, sentidas pela coletividade brasileira. Um período que abrange o final da segunda guerra mundial, em 1945, até 1964, quando “a vitória da proposta ditatorial, em 1964, porém, breiou esta ampliação, defendida pelos movimentos reformistas-revolucionários derrotados”. (REIS, p. 24, 2014).

O Brasil, desde a década de 50, passa por um processo de urbanização e revitalização industrial, sentidas em diversas áreas da cultura: na televisão, no rádio, na imprensa escrita, no cinema, na música. Ademais, como afirma Klein e Luna (2014), o Brasil desse período apresentava uma minoria urbana, moderna e rica, em contradição à grande população em extrema pobreza. Nesse período, cresce a influência da indústria cultural estadunidense e diversificam-se as teorias sobre as formas de livrar-se dessa dependência:

Estávamos todos juntos outra vez, na festinha da casa de Vasni. Todo mundo lá, comemorando os vinte anos da Aninha. Tínhamos todos vinte anos aquela noite. Uns menos, como eu, (Edu) com dezenove[...]. Peguei uma caipirinha e fui para um canto da sala escura. *Obladi, oblada, lala, howthelifegoeson*. Os Beatles tocando na vitrola, a todo volume, como a menina cantora do Tonho.

[...] eu estava me preparando para isso desde que comecei a entender que a situação do nosso país só iria melhorar se cada um de nós fizesse a sua parte. Desde que entendi o be-a-bá, que já “não se tratava de explicar o mundo, e sim de transformá-lo”. Foram anos de grupo de estudos sobre teoria marxista e a situação do país, de leituras e discussão, de militância no movimento estudantil. (SILVEIRA, 2004, p. 18-19).

O breque dessa interrupção eufórica consta também nas lembranças de Edu, um período de frustração, marcado pela negação de direitos, como esclarece Reis (2014, p. 24): “em fins dos anos de 1970, a ditadura suscitara uma contradição básica. Impulsiona a modernização do país, sofisticando as estruturas de sociabilidade e potencializando as aspirações por direitos, mas nega-os na prática”. Entretanto, o que se abate na cidade, no país, é um período de crise política, com um sistema de governo severo. Netto (2014, p. 83) explica que no Brasil “o regime que se configurou como ditadura: [...] impôs-se abertamente pela força das armas, valeu-se diretamente da coerção e da violência, restringiu ao limite os direitos políticos mais elementares.”.

O período de 1968, numa realidade não-fictícia, foi marcado pela contestação: aos aspectos políticos, culturais, artísticos, como evidencia Netto (2014):

Nos países capitalistas centrais, com o protagonismo inicial de uma juventude universitária em rebeldia, mesclavam-se e convergiram, numa complexa e problemática explosão contestatória, tendências artísticas, mudanças culturais, posturas filosóficas, lutas sociais e posições políticas muito diferentes. [...]

A grafiteagem de 1968 – *É proibido proibir; Sejamos razoáveis: exijamos o impossível* – expressava forte sentimento anticapitalista (romântico). 1968 não foi precedido nem sucedido por nenhuma revolução nos países capitalistas centrais – e no entanto, mudou o mundo: pôs a juventude rebelde no centro das preocupações sociológicas[...]; enquanto os estruturalistas anunciavam a “morte do sujeito”, 1968 instaurava na realidade social a pluralidade dos sujeitos coletivos. (NETTO, 2014, p.112).

Participante ativo do momento em que o governo se apresenta na sua forma mais repressiva, violenta, a posição axiológica da personagem Edu é a de não aceitação. As ações do governo, enquanto agente repressor, que “aparece no cotidiano através da censura à liberdade de expressão, da violência impune aos direitos do cidadão, da arrogância burocrática, do monopólio tecnocrático das decisões sobre o destino da sociedade” (COSTA, 1984, p. 119) suscitam nele um agente pautado nos ideais de conduta tida como revolucionária.

Na manhã da invasão do final de agosto - quando as viaturas policiais fecharam as vias de acesso ao *campus* e os batalhões se prepararam, armados com bombas de gás lacrimogêneo, metralhadoras, mosquetões, bazucas, pistolas, revólveres e cassetetes – nós, os estudantes, o inimigo, estávamos tendo aula. Primeiro, uns vinte policiais a FEUB – nossa federação, em frente à Reitoria -, e de lá arrastaram Honestino a socos e pontapés, e o jogaram num camburão, saindo a toda velocidade. (SILVEIRA, 2004, 37).

Os estudantes foram levados para a quadra de basquete e de lá triados sob a mira de metralhadoras, baionetas e cassetetes. Pegavam os documentos,

vasculhavam bolsas e pastas, tudo com extrema brutalidade e, quem protestasse, levava cassetetadas.

[...] Levas de companheiros foram presos aquele dia.

Depois, foi o que se sabe: os protestos inundando o Congresso, e o deputado Márcio Moreira Alves fazendo o discurso que transtornou os militares. (ibidem, p.39-40).

Aliás, o sistema de regime implantado desencadeará vários tipos humanos reacionários, “numa linha que vai do mais utópico e libertário ao mais conformista e conservador é praticamente ilimitada em sua gradação” (COSTA, 1984, p. 119). Na linha do tipo utópico libertário estão Edu e Dina, militantes da causa, participam ativamente, foram presos, torturados, no caso de Edu morto⁶; os demais, Tonho, Tadeu e Esmeralda, participavam, mas de forma menos atuante:

Foi bem depois desses eventos que as duas conheceram Edu, Tadeu e Tonho. Conheceram os três quando entraram para a universidade, Dina para geologia e Esmeralda, para artes, e começaram a fazer parte do cineclube. Logo, ela começou a participar da mesma Organização do Edu. (ibidem, p.196).

Eu mesmo (Tonho) nunca embarquei muito naquilo, é bom que se diga. Ficava mais de fora, olhando. Fiquei de fora das organizações, fiquei de fora dos namoros, fiquei de fora das drogas, fiquei de fora de muita coisa. Me arvorava anarquista, intelectual, artista e, claro, me achava um gênio, como todos eles.
Grandes babacas! (ibidem, p. 264).

Esmeralda e Tonho eram os menos envolvidos com as questões mais políticas. Eram mais rebeldes que militantes [...]. Diziam-se, quando muito, anarquistas. (ibidem, p. 304).

Nas citações de “Edu” e “Dina”, respectivamente, a seguir, percebe-se essa inter-relação da configuração temática com representação de voz social. Nesses excertos tem-se a mostra dos extremos que configuram a temática da obra. O regime político, na primeira citação, é a voz da militância de Edu, em que há a descrição de uma *reação* a uma ação já instaurada. Nesse sentido, como uma voz social, é representante de diversos outros estudantes universitários, classe média, que encontraram na “pichação”, na impressão de panfletos, nas passeatas, na confecção de faixas com palavras de ordem, formas de protesto válidas. Seu

⁶Das formas abertas e militantes de rejeição do autoritarismo a mais trágica foi seguramente a da guerrilha, que contou com forte participação de uma juventude contida e frustrada depois dos ensaios de protesto público realizados no curso de 1968 até a edição do AI-5. [...] a tentativa guerrilheira no Brasil representou [...] muito mais uma opção pessoal de fundo ético do que qualquer expressão de caráter propriamente social. Não tanto pelo fato de seus quadros terem sido recrutados [...] da classe nas classes médias [...] mas porque [...] jamais conseguiu [...] embasamento o sócia efetivo. MARTINS, Luciano “A geração AI-5”. p. 36.

posicionamento é o de não aceitação das ações cometidas pelo regime militar. Seu período (1968) é marcado por uma forte repressão. Não se trata de uma forma passiva de não aceitação, mas ativa, tanto que resulta em usar as mesmas ações impostas pelo regime: o de pegar em armas, como forma de reação.

A pichação estava marcada para meia-noite e meia. [...]. Os panfletos que passáramos a tarde imprimindo, junto com duas faixas preparadas para passeatas, ABAIXO O ACORDO MEC-USAID, O POVO ORGANIZADO DERRUBA A DITADURA, estavam no porta-malas da minha Rural. A passeata seria na segunda-feira. Estávamos cientes de que a repressão já sabia da nossa programação, e a informação passada de boca em boca era que a polícia tinha ordens de impedir que a passeata saísse. Seria uma bela batalha. (SILVEIRA, 2004, p. 12).

Na segunda citação, nas lembranças de Dina, percebe-se o emprego de violência direta do sistema instaurado. Para Costa (1984), os jovens – que Luciano Martins (1969) chamará de Geração AI-5 - viram as ações do Ato Institucional nº 5⁷. Tal impedimento do exercício da participação política desenvolveu “formas ‘reativas’ de oposição à cultura autoritária” (p. 121). Mas o autor deixa claro que o “culpado” não é necessariamente só o governo, pois essa é apenas umas das esferas que compõem a condição do ser humano, a política, haja vista que, em outros períodos de ditadura, não se pode perceber exatamente as mesmas atitudes reacionárias.

Para uma melhor compreensão, o ato Institucional nº 5 surge como reação repressiva política, após um pronunciamento na Câmara, do deputado e jornalista combativo Márcio Moreira Alves. Ele defendia que, nas festividades de 7 setembro, houvesse um boicote popular a essa comemoração. Os militares não aceitaram de forma passiva, e o governo encaminhou ao Legislativo um pedido de licença para processar o deputado. Em 12 dezembro, houve a sessão e o governo foi derrotado. Como reação, numa reunião em 13 de dezembro de 1968, o Conselho de

⁷Os poderes atribuídos ao Executivo pelo Ato Institucional n. 5 podem ser assim resumidos: 1) poder de fechar o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais; 2) poder de cassar os mandatos eleitorais de membros dos poderes Legislativos e Executivo nos níveis Federal, Estadual e Municipal; 3) direito de suspender por dez anos os direitos políticos dos cidadãos [...] 4) direito de demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade funcionários das burocracias federal, estadual e municipal; 5) direito de demitir ou remover juízes e suspensão das garantias do Judiciário de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade; 6) poder de declarar estado de sítio sem qualquer dos impedimentos fixados na Constituição de 1967; 7) direito de confiscar bens como punição por corrupção; 8) suspensão da garantia de *habeas corpus* em todos os casos de crimes contra a Segurança Nacional; 9) julgamento de crimes políticos por tribunais militares; 10) direito de legislar por decreto e baixar outros atos institucionais ou complementares; e finalmente 11) proibição de apreciação pelo Judiciário de recursos impetrados por pessoas acusadas em nome do Ato Institucional n. 5. Os réus julgados por tribunais militares não teriam direito a recursos. NETTO, José Paulo. *Pequena história da Ditadura Brasileira* (1964 - 1985). São Paulo: Cortez, 2014. p. 134.

Segurança Nacional/CSN, presidido por Costa e Silva, edita o Ato Institucional nº 5, ações do ato logo foram implementadas:

o AI-5 esteve vigente por 10 anos e 18 dias [...] no curso dos quais foi usado para cassar mandatos de 113 deputados federais e senadores, 190 deputados estaduais, 38 vereadores e 30 prefeitos – sem contar a punição de milhares de servidores públicos civis e militares, profissionais liberais, professores e membros do judiciário e a censura de mais de 500 filmes, 450 peças teatrais, 200 livros e mais de 500 músicas. (NETTO, 2014, p. 134).

Antes mesmo da promulgação do AI-5, várias arbitrariedades já vinham sendo cometidas, como o fato representado no romance: a invasão da Universidade de Brasília, em 29 de agosto de 1968. Esse não foi um evento isolado. Em diversos locais do Brasil foi relatado o uso da violência para acabar com eventos públicos, como relata Netto (2014, p. 133):

A repressão governamental prosseguiu forte no segundo semestre de 1968. Já vimos que em finais de agosto 30 carros de polícia, duas companhias da Polícia Militar, veículos blindados e agentes do SNI invadiram a Universidade de Brasília, espancaram e prenderam estudantes e vandalizaram inúmeras instalações acadêmicas. A 12 de outubro, o XXX Congresso da UNE, em Ibiúna (SP) foi “estourado” por forças policiais, contando-se mais de 900 jovens presos. Somava-se a repressão do governo a violência dos paramilitares: pouco antes, 2-3 de outubro, a Rua Maria Antônia, em São Paulo, foi palco dos ataques de grupos direitistas (MAC, CCC e TFP)⁸, entrincheirados na Universidade Presbiteriana Mackenzie, à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP – que deixou como saldo, além de instalações vandalizadas e muitos feridos, um morto (o secundarista José Carlos Guimarães).

Costa (1984, p. 121) explica que “o regime autoritário-militar pode ter dado um colorido especial à ideologia subjetivista no Brasil”, porém não só a essa esfera. O indivíduo, sobre o qual um regime político governa, não possui apenas uma única dimensão, ele faz parte de outras, tais como: a família, a religião, a educação. O governo, ao intervir em alguma dimensão que faz parte do indivíduo, como o que ocorreu de forma violenta no Brasil, assume o risco de desencadear reações do indivíduo.

As diversidades reacionárias incluem ainda aqueles que não aderiram à luta armada, porém entram em estado de subversão alienada. A alienação surge como forma de resistência. Como o personagem Tadeu, cujo relato se passa em 1978, quando encontra Esmeralda, ainda em período ditatorial. O personagem tem seu presente marcado por contradições, sente-se livre ao assumir sua sexualidade ao mundo externo, num momento de plena repressão de valores liberais.

MAC: Movimento Anticomunista; CCC: Comando de Caça aos Comunistas; TFP: Sociedade Brasileira de defesa da Tradição, Família e Propriedade.

Diferentemente do engajamento assumido por Edu contra a repressão, Tadeu não era um militante por vocação, não existia nele um sentimento patriótico. À época da década de 60, seu interesse era individualista, de fuga e aceitação. Fuga, tendo um caso com uma mulher, pois ainda não havia assumido sua sexualidade para o meio externo – apenas para si -, e busca por aceitação por esse mesmo meio, fazendo parte de um grupo, disfarçando sua orientação homossexual:

Só quando cheguei ao Rio pude consertar essa situação. Só aqui comecei a me sentir gente e capaz de me libertar de tudo aquilo, de toas aquelas amarras que ajudei como um tantã mental a criar pra mim mesmo.

[...] Tornei-me o que sou, finalmente! O que sou ainda hoje: Tadeu, o assumido, com carteirinha de homossexual, batendo ponto nos bares e inferninhos da vida. (Ibidem, p.78-79).

Esse é mais uma tipologia humano que pode ser encontrada no período do regime. Como forma de fuga, adeptos ao não enfrentamento e não engajamento social, Costa (1984, p.121) diz que “a evasão através da droga, a conversão de conflitos sociais em dilemas pessoais [...] e a criação de uma linguagem despida de conteúdos voltados para ação social prolongaram a cultura autoritária”.⁹

Se as marcas axiológicas de Edu são os de combate direto contra as ações do regime civil-militar instaurado, as de Tadeu são as de indiferença e fuga em relação à repressão. O que se percebe, nesse novo relato, iniciado em 1978, é um posicionamento movido pela indiferença política, individualização, recorrência a uma libertinagem em prazeres como sexo, drogas: “não quero que ninguém veja essa minha cara de louco, pois sei muito bem em que estado me encontro. Posso ser fracassado, drogado, bicha patética, mas sei muito bem em que estado me encontro.” (SILVEIRA, 2004, p.78-79).

Para os que pegaram em armas na década anterior e conseguiram sobreviver em outros países é o momento de retorno: “Esmeralda falou que Dina voltava amanhã. É a Anistia, disse. O país que começa a refazer um pouco do que perdeu” (Idem, ibidem, p. 94), e, para outros, que abandonaram a luta e se refugiaram em si mesmos, a decadência.

⁹ O uso da droga parece ser basicamente percebido pela “Geração AI-5” como afirmação de liberdade através da busca de prazer, como ato de rebeldia (sem objeto claro) e com algo que a distinguiria e que a aporia ao mundo adulto e repressivo – ao mundo careta – pelo fato de constituir um mundo à parte e por ela criado: o seu mundo. [...] O endosso ao uso da droga parece abranger pelo menos casos típicos e não se excluem necessariamente. O primeiro - que chamaria de “voyeurs” – corresponderia àqueles que realizam simbolicamente os fantasmas de liberdade [...] o segundo caso – os digamos “compreensivos”- corresponderia aos que procuram comprar, através do endosso a qualquer “comportamento jovem”. MARTINS, Luciano. *A geração AI-5*. 41-42.

No caso de Tadeu, a maneira de reagir foi a total alienação. Sente-se desprezado pelo pai, ridicularizado pela sociedade, e, por ser homossexual, não aceito pela religião. Teve com o regime político uma péssima experiência, como relata:

Em Brasília, a gota d'água foi o incidente horroroso, a confusão, o mal-entendido de pavor que aconteceu com ele e com Tonho. E a dolorosa, a abominável prisão de Dina.

[...] Tadeu não teve coragem de fingir que não tinha visto sua figura execrável parada ali aquela hora, parou.

Entra, ele disse. Tonho entrou.

Daí em diante, Tadeu não se lembra da lógica dos acontecimentos [...] E de repente aquela besta do apocalipse, a viatura preta e branca, surgiu do nada atrás deles. Os putos vinham de luz apagada e só, quase encostando na traseira do seu Karmann Ghia preto, foi que ligaram de uma vez as luzes e a sirene. Naquela explosão dantesca de luz e barulheira infernal, como uma operação de guerra, fecharam seu carro.

Desceram cinco meganhas.

E pronto, pronto, pronto! Acabou! Sai pra lá, t'esconjuro, *vade retro*, Tadeu não quer pensar naquilo, mas foi aí que aconteceu a prisão de Dina.

Ele não pôde mais suportar Brasília, depois. Abandonou o curso, abandonou os amigos, abandonou tudo.

[...] não queria mais saber, não aguentava mais saber. Todo dia era alguém que caía preso, alguém torturado, alguém morto. (SILVEIRA, 2004, p.86-7).

A memória coletiva dos personagens se refere ao tempo (1968) e local (Brasília) de repressão: para Tonho, Tadeu e Dina, envolve violência, pois foram torturados, tiveram suas vidas marcadas traumáticamente; bem como Edu, que teve sua vida ceifada pelo regime. Tadeu abandonou os estudos e Brasília. Tonho entregara a amiga Dina, que fora presa, torturada e sofreu um aborto. Suas lembranças traumáticas e o medo de ser torturada novamente fizeram com que se exilasse em outro país. Os relatos da violência desse período e local funcionam como representação da memória coletiva, mesmo sendo feitas a partir de relatos individuais.

4 O TEMPO NA CONFIGURAÇÃO DO ROMANCE

Em *O fantasma de Luis Buñuel*, todos os elementos assumem um caráter muito significativo e pontual para a construção temática. A organização multiforme dos narradores, bem como o caráter de aproximação e afastamento do leitor complementam-se.

Do que se viu até o momento, há uma recorrência comum e pertinente em todos os capítulos: a marcação do tempo e do espaço. Apesar de cada personagem evocar seu tempo da infância, é o tempo da juventude, na Universidade, que sobressai. São desse período marcas mais intensas rememoradas em comum; e o local recorrente é a cidade de Brasília, para onde convergiram as lembranças partilhadas dos personagens, que são de lugares diferentes: Dina, da região de Goiás; Tonho, de Manaus; Esmeralda, do Rio de Janeiro; Tadeu, de Salvador; e Edu, de Pernambuco.

Na perspectiva de Benedito Nunes (1995), o estudo sobre o tempo, no domínio da narrativa, não pode ser pautado no vazio de expressões que o identifiquem (era dia, são duas horas, anos atrás etc.). Não existe possibilidade de ser narrado sem que haja uma sequência de ações que o preencham. Aqui, “considere o leitor que a *Poética* de Aristóteles emprega o termo “ação” quer para significar o ponto de partida da atividade mimética [...] quer para se referir ao ponto de chegada” (NUNES, 1995, p. 07). Essas ações se referem aos fatos da ação humana. Além do tempo e da ação, existe o espaço, os três são complementares, quando uma ação ocorre, ela se passa em determinado lugar e tempo.

Tempo e espaço são sentidos de forma diversa mediante a experiência de cada um. Nunes (1995, p.18) trata de diversas características de tempo, sem a exclusão de espaço, a saber: *o físico, o psicológico, o cronológico, o histórico, o linguístico*. Fatores externos, como os sociais, os culturais, os econômicos e os internos, podem agir como vetores na maneira de ver, representar e sentir a relação entre esses elementos. No referente à exterioridade, Nunes trata do tempo *físico, natural ou cósmico*, é relativo ao que é exterior ao indivíduo, que ocorre sem a interferência interna da consciência e que pode ser medido e “expresso por grandezas” (idem).

Baseado nos estudos de Einstein, o tempo físico, leva “em conta acontecimentos simultâneos”, em que se admitem “tantos relógios quanto fossem os sistemas de relação entre os eventos em cada ponto do Universo” (NUNES, 1995, p. 18). Para o físico, não há uma demarcação absoluta entre tempo e espaço, e sim uma correlação, já que “o tempo é grandeza distinta acrescida a três dimensões de espaço” (Idem).

O tempo psicológico diz respeito à “experiência dos nossos estados internos” (Idem). Essa tipologia de tempo é diversa da do físico, pois está diretamente relacionada às experiências individuais, não havendo, portanto, uma possibilidade clara de mensuração: “uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos” (Idem.). O uso do tempo psicológico é comum em narrativas em primeira pessoa, nas quais o “eu” que narra aprofunda-se em reflexões ou em recordações, por vezes em cadeias de associações que podem não ter relação imediata com a atividade que executa no momento.

Ao relacionarem-se essas duas tipologias ao romance aqui analisado, percebe-se que o tempo psicológico é preponderante, pois são relatadas, em todos os capítulos, as experiências *vividas individualmente*. As sensações descritivas na obra em relação ao tempo não coincidem com a objetividade e precisão exigida pelo tempo físico.

O tempo presente de cada um é relativamente curto. Entretanto, a narração dos eventos é tão extensa que cobre décadas de vivências passadas, não organizadas em uma demarcação lógica. Assim, quando, por exemplo, Esmeralda escreve uma carta para Dina, ela situa o presente (2003), com intenções de futuro,— pois na carta há o pedido de cancelamento do encontro datado para 2008—, e narração de passado: “[...] Tenho coisas para lhe contar [...] A primeira é cancelar definitivamente nosso encontro” (SILVEIRA, 2004, p. 277). Esse salto temporal se torna possível na interioridade, pois, como esclarece Nunes (1995, p.19), “a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros.”.

Quando a personagem resolve falar sobre sua vida, ela tem diante de si um variado leque de eventos que poderão ser utilizados. Há muitas possibilidades: seria possível iniciar pelo seu nascimento, ou pela história de seus pais, ou, ainda, pelos momentos vividos na faculdade. Ao escrever a carta, inicia pela inquietação causada

pelos reencontros com os amigos: “o que deveria ser uma brincadeira entre nós começou, para mim, a se transformar em um drama” (SILVEIRA, p. 279), e vai tecendo uma linha de eventos, não em uma ordem cronológica, mas em uma sucessão de fatos relacionados a ações mais ou menos detalhadas.

Representa-se, aqui, uma sequência de ações derivadas da recordação, da memória afetiva, das diversas inflexões a que a consciência está sujeita. Relatam-se diferentes eventos: a saída do incômodo dos reencontros; o momento em que resolve escrever a carta; o reconhecimento de Dina como sua amiga; o período de infância, quando detalha sua relação com o pai e a mãe; nesse caso, o relato tende aos detalhes. Entretanto, há cenas menos detalhadas em períodos mais longos: a relação com os pais; o abuso sexual na infância; a mudança para Brasília; o relacionamento com Cida etc.

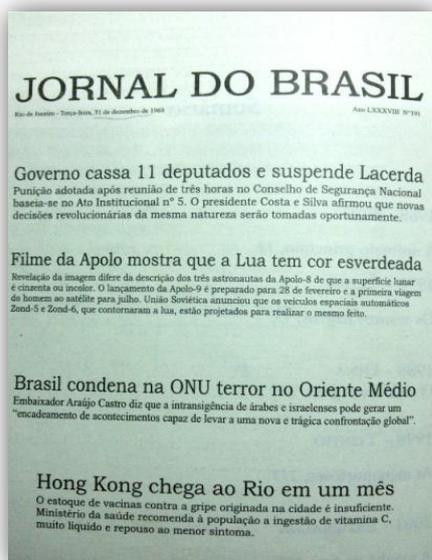
A imprecisão do tempo psicológico permite a formação de um painel como o construído na obra, em que é dada, a cada personagem, a liberdade de escolher que eventos biográficos relatar. Entretanto, isso não seria possível se predominasse o tempo físico, que requer controle, precisão, numa “ordem objetiva [...] que se apóia no princípio de causalidade, isto é, na conexão entre causa e efeito, como foram de sucessão regular dos eventos naturais” (Idem.). Não se poderia exigir desse tempo uma inversão de algum evento primeiro (causa) e um segundo (efeito). O físico aparece na obra quando ordenamos a condição fisiológica dos personagens. Não se pode imaginar, por exemplo, que Dina no ano de 2004 tivesse a mesma idade que em 1968.

Os outros tipos de tempo são o cronológico e o histórico. O primeiro está relacionado à “ordem das datas a partir de acontecimentos qualificados, que servem de eixo referencial [...], a anterior ou posteriormente ao qual outros acontecimentos se situam” (NUNES, 1995, p. 20), ele não se confunde com o tempo físico, pois não se pauta na causalidade precisa da natureza. Uma ordem cronológica poderá ser organizada, linearmente, tanto numa linha sucessiva para frente, quanto para trás. Em *O fantasma de Luis Buñuel*, esse tempo é, do ponto de vista externo, marcado no início de cada capítulo, tanto pelos títulos quanto pelas páginas de jornais. A organização de datas é bem delimitada, e pode ser ordenada tanto de maneira cronológica crescente quanto decrescente: o capítulo primeiro é datado em 1968, e os demais, delimitados em intervalos de 10 em 10 anos: 1978, 1988, 1998. Somente

o epílogo diverge da divisão em décadas, mesmo assim, mantém-se a ordem crescente, 2004.

Tempo e local na obra são demarcados num registro cronológico, como sugerido pelo mote, através de páginas de jornais da época de cada personagem. A cronologia pode ser demarcada também através de eventos *históricos*, entretanto, não podem ser confundidos: “O tempo histórico representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos” (NUNES, 1995, p. 20). Intervalos curtos, segundo o autor, dizem respeito a divisões de curtos espaços de tempo, como, por exemplo, guerras, troca de governo etc., e os longos, a dados de períodos mais extensos, como a transição de uma era histórica para outra.

Fig. 01: Página de jornal 1968



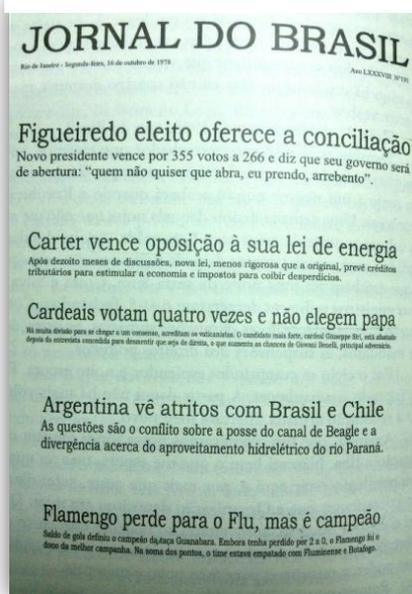
Fonte: Silveira, 2004, p. 10

Os tempos subsequentes a Edu, ou melhor, a 1968, têm intervalos de 10 anos. Assim, o ano de 1978 é o tempo de Tadeu a página de jornal, datada de segunda-feira, 16 de outubro de 1978, a notícia do momento político destaca a eleição de João Figueiredo: “Figueiredo eleito oferece a conciliação – novo presidente vence por 355 votos a 266 e diz que seu governo será de abertura: “quem quiser que abra, eu prendo, arrebento” (ibid. p. 72). O tempo de Tadeu não é tão turbulento quanto o de Edu, mas não livre de repressão, a geração desse período não é tão engajada em lutas armadas quanto a anterior.

Nessa perspectiva, na obra, as notícias dos jornais sinalizam tanto o tempo cronológico quanto o histórico. A data da página de jornal é 31 de dezembro de 1968, e o tempo histórico se refere ao crítico período do regime da ditadura civil-militar, em que se lê: “Governo cassa 11 deputados e suspende Lacerda”. O governo, nesse caso, refere-se ao então presidente Arthur da Costa e Silva, e a cassação diz respeito às ações do Ato Institucional nº 5. Dia 30 de dezembro foi divulgada a primeira lista de cassações, com 11 deputados federais.

A partir de 1979, revogam-se os atos institucionais. Entretanto, sem o estabelecimento ainda da democracia, o regime permanecia o mesmo. Foi possível verificar os seguintes eventos:

Fig. 02: Página de jornal 1978



Fonte: Silveira, 2004, p. 72

ausência de instrumentos de exceção como recurso de intervenção política; a inexistência de presos políticos desde fins de 1979; retorno dos exilados; a autonomia incontestada do Poder Judiciário; o pluralismo político-partidário e sindical; a alternância reconhecida do poder; a liberdade de imprensa e a liberdade de expressão; os grandes movimentos sociais, sindicais e políticos. (REIS, 2014b, p. 103).

Ainda sobre esse período conturbado, Reis (2014, p. 103) afirma ser caracterizado por uma diversidade de fatores impensáveis durante a década anterior, mesmo com a longa espera, de 1979 a 1988, para a implantação e permanência de fato do regime democrático¹⁰.

Por fim, a respeito do tempo linguístico, Nunes (1995) afirma ser esse tempo baseado na ideia de Enunciação¹¹ de Émile Benveniste: “cada vez que você fala com alguém é *agora* que você fala, e *agora* é o presente da enunciação funcionando como eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam” (NUNES, 1995, p.22).

Nesses termos o momento do enunciado é situado num tempo presente, *aqui-agora*, e serve como referência para localizar outros enunciados numa perspectiva de anterioridade ou posterioridade, ou seja, passado ou futuro. Não se trata, porém,

¹⁰ Em 15 de novembro de 1989, ocorreram as primeiras eleições diretas para a presidência da República, em que Fernando Collor de Melo, do Partido de Reconstrução Nacional (PRN), foi eleito, assumindo o cargo em 15 de março de 1990. Quando é afastado, em 1992, assume, interinamente, o seu vice, Itamar Franco (de 29 de dezembro de 1992 a 1 de janeiro de 1995). Após o governo de Itamar, o presidente eleito foi o ex-ministro da Fazenda e idealizador do plano Real, Fernando Henrique Cardoso. Ele governou o país por oito anos, nos quais destacou-se por conter a inflação e pela relativa estabilidade após períodos turbulentos: “tudo isto lhe assegurou duas vitórias sucessivas nas eleições para presidência da República, ambas ganhas no primeiro turno: a de 1994 e a de 1998.” (REIS, 2014, p. 116-7).

¹¹ Colocação da língua em funcionamento por um ato individual de utilização. Nota explicativa: A noção de enunciação, entendida como uso da língua, pressupõe um quadro enunciativo, que se configura por sujeitos – o par *eu-tu* –, ou seja, a noção de pessoa – e situação – o espaço e o tempo. Essa noção, descrita como ato de tomada da palavra, constitui-se em um processo de inserção dos sujeitos na língua, o qual envolve apropriação e atualização. O primeiro se caracteriza pela seleção de signos linguísticos, comuns aos sujeitos; o segundo exige um trabalho dos sujeitos que visam, respectivamente, à expressão e à compreensão de uma ideia relativa a ambos e à situação em que se inserem. FLORES, Valdir do Nascimento. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 102.

da proposta do tempo cronológico, mas do tempo do discurso, e “revela condição intersubjetiva da comunicação linguística” (idem, *ibid.*). A intersubjetividade é a “inter-relação constitutiva da enunciação que pressupõe o eu e o outro mutuamente implicados” (FLORES, 2009, p.146).

Para Benveniste, o que constitui o homem enquanto sujeito é a linguagem, “porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de “ego”.”(BENVENISTE, 2005, p. 286). Nesse sentido, o autor esclarece que a *subjetividade* diz respeito à “totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência” (Idem). Não se trata do que o *eu* diz ou sente sobre si mesmo, mas da inter-relação com o outro:

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, será na minha locução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na locução daquele que por sua vez se designa por *eu*. [...] a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito* remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim” torna-se o meu eco – ao qual digo tu e que me diz tu. (Idem).

Nesse pensamento, a noção de *pessoa* se resume a duas: eu-tu. Assim, há uma divergência em relação a teorias tradicionais, em que se pauta essa noção em primeira, segunda e terceira pessoas, ou seja, “aquele que fala”, “aquele a quem se fala”, e a “aquele de que se fala”. O autor critica essa divisão, pois, nesse sentido, a terceira pessoa não constitui voz, então não poderá ser tratada como *pessoa*, é apenas “aquele de que se fala”. Além disso, a noção de *eu*, como evidenciada na citação, é base de referência da linguagem, uma vez que “cada locutor se apresenta como sujeito remetendo a ele mesmo com eu”. Nesse caso, na enunciação, o *eu* é o *referente e o referido*. Como *eu*, é referência, mas requer um ouvinte, ou seja um *tu*, numa situação recíproca de intersubjetividade, eu/tu ou eu/não eu. Como o princípio da subjetividade está relacionado à individualidade, a noção de *nós* como plural de *eu* não se constitui. Como a relação eu/tu é sempre autorreferencial e pressupõe um *agora*, sem a separação de um local, o *aqui*, a noção de tempo linguístico é constituída de *eu-tu-aqui-agora*, implícito na enunciação.

Nessa tipologia de tempos, em que psicológico, cronológico, histórico e linguístico aparentam contraste, há, na verdade, uma complementação. Na obra, pode-se perceber a alternância de tempos, o que só contribui para enriquecê-la. Através dos relatos elaborados pelas personagens, percebe-se que as sensações,

os sentimentos e as experiências têm nítida relação com a diversidade temporal, em seus diferentes aspectos.

4.1 TEMPO E ENCONTRO

Sobre o tempo, além de Benedito Nunes (1995), é importante também recorrer à visão de outro autor, extremamente importante para a discussão. Mikhail Bakhtin (2010a), ele, para explicar a relação tempo e espaço, toma de empréstimo o termo *cronotopo*, usado para significar as ligações temporais artisticamente representadas na narrativa literária. Ele não divide as categorias, como Nunes (1995), mas comunga com a ideia de relatividade apresentada por esse. Em se tratando dos aspectos técnicos, a relação tempo-espaço ultrapassa os limites da estilização. Segundo Bakhtin, o termo cronotopo é próprio das ciências matemáticas, especificadamente na teoria da relatividade de Einstein, que aceita noção diferente em conjunto diferentes, variando de um ponto de referência para outro, como já explicado acima.

Para Bakhtin (2010a), existe uma ligação do tempo-espaço “num todo compreensivo e concreto” (p.211). Na construção artística, “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (idem). Essa intensificação espaço-tempo pode tornar característicos determinados gêneros, e, ainda, diferenciar as tipologias de romance.

Machado (2010) explica que a concepção *cronotopo*, para o filósofo, entra na narrativa como forma arquitetônica “que configura modos de vidas em contextos particulares de temporalidades” (p.215). Bakhtin (2010a) analisa os romances segundo as temáticas e os eventos ocorridos entre os personagens em determinados tempos e lugares, assim, classifica em romance de aventuras de provações (ou grego); os romances de aventura e de costumes e o romance biográfico. Nesses romances, o autor analisa os enredos (motivos), traça um perfil e verifica como neles se arranjam tempo e espaço.

No romance de aventuras de provações, a recorrência do enredo trata dois jovens (rapaz e moça) em idade para o matrimônio, são belos e sem iniciação de vida sexual, encontram-se e apaixonam-se, mas são impedidos de casar. Após inúmeros encontros e desencontros, não importando a quantidade de tempo, nem a

diversidade de distância – geralmente a parte geográfica onde os eventos ocorrem é bastante ampla e diversa –, ao final, os amantes se unem em feliz laço matrimonial.

O marco inicial dos enredos do tempo de aventura desse tipo de romance é o encontro entre aqueles que estão pré-destinados ao matrimônio. Desse primeiro encontro surge um amor que resultará no final feliz, não sem antes acontecerem diferentes percalços. “A ruptura, a pausa, o hiato que surge entre os dois momentos biográficos [...] não altera em nada a vida dos heróis, não acrescenta nada a suas vidas” (BAKHTIN, 2010, p. 216). Nesse sentido, as marcas da passagem de tempo estão isentas de serem medidas, não implicam ordem temporal, nem mesmo de ligação histórica, como, por exemplo, datas de calendários, festas de tradição etc.. O tempo nesses tipos de romance é organizado na sucessão dos eventos, numa fuga, na ultrapassagem de um algum obstáculo, no estar em algum lugar onde ocorre algo inesperado.

São esses poucos aspectos temporais, que definem a análise de tempo como parte significativa da arquitetura da narrativa, que estão em conformidade com a duração de um motivo de encontro para outro e a descrição desse evento. À medida que os eventos são mais detalhados, a configuração temporal na narrativa muda. Assim, se após o encontro inicial de determinados heróis, forem detalhados o local, se a cronologia é mais lenta e identificável, se há localização de mudanças na vida, então, assim, desconfigura-se o romance de aventura de provações para outro tipo.

Mesmo sendo o tempo o princípio condutor do cronotopo, não significa, porém, que há um desligamento do espaço. O tempo necessita de um local, mesmo de forma subentendida, e poderá correr numa mesma estaticidade de espaço uma variedade de ações em diferentes marcações temporais, e/ou em locais diferentes as mesmas evidências de tempo. O movimento de ações das personagens, de acordo com a temática do romance, requer determinadas características para os espaços. Assim, para temas que abordem um naufrágio carece um espaço aquático, uma prisão supõe lugar fechado.

Dentro da abordagem do romance de aventuras de provações, Bakhtin retrata a temática mais geral da narrativa, os “motivos isolados que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances” (BAKHTIN, 2010^a, p. 222). A listagem de motivos é bastante variada: “o encontro, a despedida, perda, obtenção, buscas e descobertas, reconhecimento, não reconhecimento (IBID.)”, dentre outros.

Na análise do *motivo do encontro*, o autor o considera o mais importante, pois em maior ou menor grau ele sempre ocorre independentemente do tipo de romance. No *encontro* há uma unidade central de elementos: personagem, ação, tempo e lugar, forma, abstratamente, uma união indissolúvel. O cronotopo do encontro poderá ser algo desejado ou não, bom ou ruim, de acordo com o contexto estabelecido. No encontro, tem-se a ligação com outros motivos, como uma festa, uma passeata, uma fuga, um retorno. Ao analisar o *motivo do encontro*, Amorim (2012) exemplifica essa relação da seguinte forma:

Assim, por exemplo, o cronotopo da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). (AMORIM, 2012, p. 102).

Nessa perspectiva, poder-se-ia falar em cronotopo simbólico, se universal, como exemplo, a *estrada* é algo presente numa diversidade de narrativas, locais e universais, por isso ganha valor simbólico, assim como o cronotopo do *encontro*. Esse último tem ligação direta com diversos outros motivos relevantes no andamento da narrativa, como exemplifica Bakhtin, nos motivos do reconhecimento, não-reconhecimento. Tanto no mundo da ficção, quanto na vida real, o *encontro* funciona como algo desencadeador de eventos, grandes ou pequenos em importância.

4.1.1 1968 e Brasília: o cronotopo de *O fantasma de Luis Buñuel*

O ano de 1968, como marca temporal, e Brasília formam uma unidade significativa na obra. Não se pode dissociar um do outro. No ano de 1968, no Brasil, havia um clima de insatisfação com o regime político instaurado. Reis (2014b) esclarece que o governo de Costa e Silva alternava formas de “repressão – com mortes – e conciliação, permitindo grandes manifestações pacíficas” (p. 92), passeata dos Cem Mil; passeata dos Cinquenta Mil, com “movimentos grevistas de operários e assalariados urbanos”. Essas ocorrências se deram no primeiro semestre. No segundo semestre, os militares agiram de forma mais dura, matando participantes de manifestações e prendendo líderes de movimentos estudantis, culminando com “a edição do Ato Institucional nº 5, em dezembro, com o fechamento, por tempo indeterminado, do Congresso Nacional, e uma nova fornada

de cassações e prisões de numerosos artistas e intelectuais.” (Ibid. 92-3). Contra as ações do governo, há um levante de vozes opositoras.

Além do tempo, o espaço também se configura numa indissolubilidade na significação. Não há como falar de ações no tempo sem apontar também para um espaço¹² onde elas ocorrem, como afirma Nunes (1995), não se pode narrar o tempo sem uma identificação do que ocorreu nele (ações) e em que local. Na obra, Brasília aparece como espaço convergente das lembranças das personagens, e também como símbolo da nação, onde se agregou a diversidade brasileira. As lembranças de Brasília para as personagens traduzem-se em sentimento paradoxal de saudosismo e repulsa, boas recordações de união e luta, e repulsão da violência sofrida por conta da repressão do regime.

Se para lá converge a face da nova nação, moderna e à frente do tempo, é de lá também que são deserdados aqueles que sofreram por conta da repressão, expulsos dos seus sonhos, estudantes como Edu, Dina, Tadeu. Outro espaço desse período que requer *status* de símbolo é a Universidade de Brasília. Não se trata da estrutura da construção, mas do evento de sua invasão, ocorrida em 1964: “era terrível de ver como a universidade de Brasília, criada pelos maiores educadores do país [...] vinha sendo massacrada pelos militares.” (SILVEIRA, 2004, p. 36).

Atacar a universidade, lugar que se propõe a gerar conhecimento, significara dizer que nenhuma das instituições estavam imunes à repressão. A justificativa para as invasões pautava-se na adesão cada vez maior de estudantes universitários em ações contra o governo.

O tempo e o espaço em *O fantasma de Luis Buñuel* ganham ares privilegiados durante toda a narrativa, em duas vertentes, uma externa e outra interna. Na externa, tem-se o olhar de um escritor que interliga acontecimentos, fatos históricos (tempo histórico e cronológico) e espaço da realidade num constructo acabado (obra no seu todo). É o próprio tempo anterior à autora e ao leitor.

¹² Como afirma Machado: A visibilidade do tempo é aquela que acompanha as transformações e as mudanças: ver o tempo no espaço; as idades dos seres e das coisas; as épocas dos acontecimentos. As relações arquitetônicas [...] mostram uma interação orgânica do tempo no espaço criador de ambiências. A natureza natural, auto-suficiente não faz sentido para ele (Bakhtin), sobretudo porque “o sinal da história é humano e necessário, nele o espaço e o tempo estão ajustados em bloco indissolúvel”. Conf. MACHADO, Irene. *A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia*. p. 224-5 In.: DE PAULA, L. & STAFUZZA, G. (org.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

O cronotopo foi concebido como uma forma arquitetônica da narrativa que configura modos de vida em contextos particulares de temporalidades. O tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo desdobramentos. A pluralidade de que fala Bakhtin só pode ser apreendida no grande tempo das culturas e das civilizações, quer dizer, no espaço. (MACHADO, 2010, p. 215).

Os espaços pequenos (no presente), como o banheiro, a cozinha para tomar um café, o quarto, a sala para escrever a carta, são lugares nos quais se estendem as longas recordações que cada um faz de si e dos outros, não com os outros, mas em monólogos interiores desenvolvidos.

Já as descrições mais amplas fazem parte de um contexto ligado à realidade concreta, como nas memórias de Edu, da Universidade de Brasília, de sua invasão, além das letras de músicas e referências a artistas, que coincidem com a realidade do escritor:

Quando, quinta-feira, a bota de um soldado arrebentou a porta do laboratório da Faculdade de Medicina da Universidade de Brasília, 93 estudantes, orientados por quatro professores, faziam algo que certamente não foi previsto pelos estrategistas do Ministério da Justiça: estudavam e faziam prova (...) (SILVEIRA, 2004, p. 38 grifos da autora).

Na vertente interna, os eventos que ocorrem nas lembranças evocadas pelas personagens (tempo psicológico) – as festas, os filmes assistidos no cineclube, os reencontros em bares, a infância de cada um, a violência que sofreram – todos interligados na relação espaço-temporal.

(Dina) Dina e Tonho chegam atrasados à sessão das oito no cine Estação. Decidiram ir em cima da hora, depois que finalizaram os últimos detalhes da produção do documentário sobre o pau-rosa, que seria rodado em Parintins, interior do Amazonas. Tonho partiria para lá na semana seguinte. (Idem, ibidem, p. 133).

Todos os capítulos são marcados pela motivação do encontro, quer seja pelo desejo do encontro, ou pela rejeição do mesmo. O mote do livro sugere isso, uma vez que se baseia na ideia de Buñuel de, após a morte, voltar a cada dez anos e ler as notícias do dia no jornal. Nesse sentido, *voltar* sugere *reencontrar algo*.

Os monólogos partem sempre após um momento de encontro, como que um desencadeador de memórias. Cada personagem cita uma determinada situação de encontro com os outros personagens. O *encontro* traz em si um significado importante, nele espaço e tempo confluem. Vale esclarecer que, na obra, não é o

espaço o relevo, mas o tempo, ele é visível e acompanha as modificações tanto no espaço, quanto na vida dos indivíduos, na natureza, na história.

Assim como nos romances de aventura, marcados por eventos que mudam o destino dos heróis, como já citado, – os jovens desse tipo de romance possuem certa beleza e estão em idade para o matrimônio, há o encontro inicial e, a partir de então, ocorrem diversos outros, até se unirem em um final feliz. Em *O fantasma de Luis Buñuel*, pode-se perceber certa similaridade com esse tipo de romance.

No marco inicial da obra, 1968, tem-se jovens em idade de casar (heróis), entre dezenove e vinte anos, com o futuro, de certo modo, pré-organizado. São estudantes universitários, de famílias com certo padrão de vida bem estruturado - Edu filho de engenheiro, Tadeu filho de advogado e deputado, Esmeralda filha de militar –, gostam de estar juntos, nutrem uma paixão em comum por cinema, entretanto, devido a algumas adversidades (anti-herói), - as ações do regime civil-militar - a vida dos “heróis” é redirecionada de forma brusca, e o final não é necessariamente o encontro com a felicidade. Apenas três concluem a faculdade, Dina, Tonho e Esmeralda; nenhum teve um matrimônio feliz; Tonho é divorciado, Esmeralda mãe solteira; Edu foi morto pelo regime; Tadeu morreu vítima de AIDS; Dina, separada e mãe adotiva. Entretanto, a leitura reafirma o caráter de aventura, embora não com papéis tão delimitados como os do romance tradicional.

O que difere *O fantasma de Luis Buñuel* dos típicos romances de aventura é, justamente, aquilo que, aparentemente, une-os em coincidência: o tempo. Na narrativa de aventuras, a relação com a passagem do tempo não ocorre nos personagens da mesma forma que no romance de Silveira: “É evidente que o tempo de aventuras dos romances gregos está isento de qualquer aspecto cíclico da natureza e dos costumes” (BAKHTIN, 2010b). Não existe uma localização e uma interligação temporal histórica nesse tipo de romance. O mundo e aqueles que o povoam permanecem inalterados, o herói e a heroína, mesmo decorrido longo tempo, ao se reencontrarem, possuem sentimentos iguais aos do momento do reconhecimento primeiro.

Na obra analisada, o tempo–espaço implica relação predominante, e isso diverge da tipologia de romance de aventura. Vida e tempo se entrelaçam e revelam alterações que ocorrem tanto no que se refere às personagens, quanto ao espaço em que elas se localizam. Nesses termos, por exemplo, na esfera biográfica, o

jovem Tonho de 1968, estudante, não é o mesmo apresentado em 1998, nem o espaço ocupado por ele, nem tampouco o contexto sócio-histórico.

Em “Biografia e autobiografia”, Bakhtin (2010a) esclarece que esse tipo de abordagem não está presente nos romances da antiguidade clássica, como o concebemos hoje a biografia como história de alguém. A biografia e a autobiografia da antiguidade clássica tratam de um caminho de vida percorrido, mas não o de uma reflexão para consigo e sim para com o externo. Bakhtin denominou dois tipos de romances autobiográficos: o platônico e a autobiografia e a biografia retóricas. No primeiro, “o tipo de conscientização autobiográfica do homem está ligado às formas rígidas de metamorfose mitológica, em cuja base encontra-se o cronotopo ‘o caminho da vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento’”. (Ibidem, p. 250).

O caminho do conhecimento não está ligado à temporalidade da vida real, mas à busca do “verdadeiro” tipo de conhecimento “(Matemática e Música)”. O segundo tipo grego, autobiografia e biografia retórica, “discurso civil, fúnebre e laudatório” (Ibidem, p. 251), ligadas principalmente à vida pública, portanto, também não auto-reflexiva: “a unidade do homem e sua autoconsciência eram puramente públicas. Ele estava todo do lado de fora no sentido literal da palavra” (Ibidem, p. 252). Nota-se que a individualidade está voltada para um público, e o cronotopo desse tipo é, por exemplo, a praça pública, em que a vida é algo *visível e audível* a todos (BAKHTIN, 2010a).

A condição intrínseca vida/tempo, individualidade/coletividade para Bakhtin, altera a tipologia do romance, pois desencadeia aquilo que ele denomina de *autoconscientização do homem*, “o homem interior, “o homem para si” (eu para mim) e a abordagem particular de si mesmo” (BAKHTIN, 2010a p. 252).

Nas épocas posteriores, as esferas mudas e invisíveis das quais o homem tornou-se participante, de formaram-lhe a imagem (do homem clássico). O mutismo e a cegueira penetraram em seu íntimo. Juntamente com isso chegou a solidão. O homem privado e isolado, “o homem para si”. (BAKHTIN, 2010^a, p. 254).

Nesse processo enunciativo, em que as relações se agregam, cabe verificar que Bakhtin compreende o mundo romanesco como um lugar de encontro do homem dotado de fala¹³. Assim, as relações dialógicas no caminho da

¹³O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e sua palavra. [...] é indispensável destacar com toda precisão esses

autoconscientização, só terão sentido no estabelecimento entre enunciados produzidos na interação verbal.

Essa *autoconscientização* é encontrada em *O fantasma de Luis Buñuel*. Nesse processo, os elementos internos da obra, tais como as tipologias de narradores (Friedman) identificadas, centradas em “eus”–, protagonista, testemunha, terceira e primeira pessoa alternadas–; na configuração dos tempos, como o psicológico, reforçam a ideia da relação do eu com mundo, de interior e solidão, interligadas com os processos sócio-históricos, em cada indivíduo, de forma intensa. Refaz-se o caminho da autoconsciência, através do passado: “chega um momento, no entanto, em que nada disso é mais suficiente e temos que nos ver no espelho. Não apenas olhar, mas fazer o inventário de nossas perdas e danos” (SILVEIRA, 2004, p. 307). O cronotopo do encontro, dessa maneira, é o do *eu*, em que tempo e lugar (aqui-agora) compartilham o mesmo universo interno, psicológico.

O tempo histórico funciona como vetor no psicológico, a relação com a história externa (social, política) está diretamente imbricada nas reflexões psicológicas dos personagens, em sua história interna. O motivo das páginas de jornal, colocadas no início de capítulo, como já citado anteriormente, incluído na própria representação literária, faz a ponte e funciona como elo da observação da vida cotidiana e social¹⁴. É importante ressaltar que a obra procurou conservar a identidade do jornal em dois momentos: o primeiro é o formato da *primeira página*, das notícias em destaque; o segundo, o da reportagem escrita pelo jornalista José Leão Filho, em que descreve a invasão pela polícia da Universidade de Brasília (UNB).

três momentos: 1. No romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto da representação verbal como literária. [...] 2. O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um “dialeto individual”. [...] 3. O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo. [...] até mesmo o esteta, que elabora um romance, torna-se, neste gênero, um ideólogo que defende e que experimenta suas posições ideológicas. BAKHTIN, *Questões de literatura e romance e estética: a teoria do romance* 2010^a, p. 135.

¹⁴O prosador-romancista (em geral quase todo prosador) segue por um caminho completamente diferente (do poeta). Ele acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo até mesmo para que ela se torne mais profunda (pois isto contribui para a sua tomada de consciência e individualização). (BAKHTIN, 2010^a, p. 104).

Na esfera social, o jornal (impresso), como gênero¹⁵, cumpre *uma dupla orientação na realidade*¹⁶, nas palavras de Brait (2012 p. 383):

A primeira orientação é considerada a partir da exterioridade implicada no gênero, ou seja, relacionada à vida, no que diz respeito a tempo, espaço e esfera ideológica a que o gênero se filia. [...] A segunda orientação, também voltada para a vida, se dá a partir da interioridade do gênero, relacionada a formas, estruturas e conteúdo temático do enunciado em sua totalidade, fator que lhe permite ocupar um lugar na vida cotidiana, unindo-se ou aproximando-se de uma esfera ideológica.

Nesse sentido, o jornal deve ser considerado uma categoria essencialmente dialógica de investigação e de apropriação e divulgação de fatos, utilizado pela romancista na construção e interligação da realidade externa (do mundo real) com a interna (da ficção), cumprindo, assim, a primeira orientação na realidade. Ele dá conta de duas tipologias de tempo, a cronológica e a histórica, através das datas e locais nas páginas de cada capítulo, respectivamente, tem-se: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1968; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, segunda-feira, 16 de outubro de 1978; *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sexta-feira, 14 de outubro de 1988; *Folha de S. Paulo*, São Paulo, quarta-feira, 14 de outubro de 1998; *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sexta-feira, 17 de outubro de 2003; e por fim, *O Globo*, Rio de Janeiro, sexta-feira, 20 de fevereiro de fevereiro de 2004.

A segunda orientação do jornal, de caráter mais interno, está relacionada aos conteúdos mostrados nas páginas. As notícias atendem a variadas esferas ideológicas: política, religiosa, econômica, jurídica. No que concerne aos modos miméticos de observação da vida pública, o recurso jornalístico atende a tarefa de representar a vida cotidiana, o jornal tem vida útil curta, sua novidade é momentânea.

Em *O fantasma de Luis Buñuel* ele cumpre esse papel, já que é tais páginas são colocadas no início, situando o leitor, cronológica e historicamente, sobre as principais pautas do período. Como o assunto da obra é pautado na temática política, podem-se relacionar os enunciados políticos, respectivamente: em 1968 - “Governo cassa 11 deputados e suspende Lacerda”; 1978 – “Figueiredo eleito

¹⁵O gênero emerge da totalidade concluída e solucionada do enunciado, que é o ato realizado por sujeitos organizados socialmente de uma determinada maneira. Trata-se de uma totalidade temática, orientada pela realidade circundante, marcada por um tempo e um espaço. (BRAIT, 2012 p. 383).

¹⁶Medvedev dá dois exemplos da dupla orientação do gênero na realidade: o primeiro é a *ode*, que, situada num determinado tempo e voltada para um auditório específico, é parte de uma festividade, unidade à vida política e seus atos; o segundo é a *lírica litúrgica*, que é parte do serviço religioso. *Ibidem*, 383.

oferece a conciliação”; 1988 – “Sarney prefere mudar roteiro a ouvir crítica”; 1998 – “Lula aceita adesão do PFL ao PT no 2º turno”; 2003 – “ONU adota plano dos Estados Unidos para o Iraque”; 2004 – “Crise política já fez bolsa cair 9% e risco subir 18%”. Todos esses enunciados, procuram mostrar o painel de transformações políticas ocorridas no país. Apenas a página de 2003 faz menção a notícias internacionais. Esse capítulo é o dedicado a Esmeralda, que reside em Nova York, daí a obviedade da notícia sobre os Estados Unidos.

Retomando o caminho da *autoconscientização*, a questão consiste em verificar qual a relação entre os aspectos históricos mostrados nas páginas do jornal e a experiência interior das personagens. Desse modo, a trama assenta-se na dualidade indivíduo e coletividade, ou seja, as minhas lembranças construídas a partir das relações como o outro, uma vez que, a construção da autoconsciência as coloca em confronto consigo mesmas e com sua relação com o mundo e com a história. O via da autoconscientização vai sendo revelado à medida em que cada personagem expõe seus sentimentos em relação ao passado, “abordagem particular de si mesmo”, em relação ao mundo.

O caminho da *autoconscientização* de Edu pertence ao do sujeito historicamente responsável¹⁷, faz-se a partir do sentimento de pertencimento ao lugar (Brasília) e ao seu tempo (1968), e o dilema de abandonar uma vida estruturada, para assumir a luta armada em defesa de ideais, construídos a partir de uma consciência social coletiva: “foi o ciclo se cumprindo: esplendor e noite escura. Fica faltando o amanhecer. A partir daqui não há mais volta. Só a revolução armada libertará meu povo.” (SILVEIRA, 2004, p. 71).

Para Geraldi (2010), no pensamento bakhtiano, esse tipo de sujeito se faz a partir “da história junto com a história de outros” (p. 292). Isso significa que a responsabilidade assumida pelo sujeito é pautada na participação “respondente”, “é um sujeito que está sempre se refazendo, está sempre inconcluso” (Idem).

¹⁷Em relação ao sujeito recorreremos ao texto do professor João Wanderley Geraldi que tece importantes considerações no texto *Sobre a noção do Sujeito* baseado nas ideias de Bakhtin, sobre o sentimento de responsabilidade do sujeito, em que afirma “uma consciência real, para ser unitária, deve refletir em si a sistemática unidade da cultura junto com um apropriado coeficiente emocional-volitivo, que pode ser simplesmente colocado do lado de fora dos colchetes com relação a cada domínio dado [...] a cultura inteira como um todo está integrada no contexto de vida unitário e único do qual eu participo”. GERALDI, Wanderley João. *Sobre a questão do sujeito*. In. PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (org.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2010.

Na obra, para a vida de Edu, - e posteriormente, nas lembranças dos demais personagens - esse é o princípio do personagem, que, sozinho, refaz, através das lembranças, seus passos até a decisão de entrar para a guerrilha, pautado nos ideais de transformação do mundo, engajamento, encontra-se em conflito consigo: “aprendi na primeira lição do materialismo dialético¹⁸, tudo é contradição, é esse o movimento do mundo” (Ibidem, p. 19). Para ele um período de perigo iminente: “o clima estava tão pesado que podíamos sentir o ar denso, pegajoso, à nossa volta, naqueles dias que antecederam a promulgação do AI-5” (SILVEIRA, 2004, p.12). A data, 31 de dezembro de 1968, torna-se um marco, um momento decisório da ocorrência do presente do personagem. A partir dali, as possibilidades de imaginar o que poderia ocorrer no futuro diminuem. Suas lembranças são permeadas por diversos *encontros em grupos*: a pichação com o grupo, as passeatas, a organização dos eventos das manifestações, as festas na casa dos amigos.

Para Bakhtin, o eixo da autoconsciência está na relação dialógica com o outro e na auto revelação. Nesse caso, consoante o teórico, a personagem está inacabada, em constante mudança, e vai ampliando seu campo de visão na interação com as outras personagens, numa relação discursiva constante, eu-tu, - relação essa explicitada no tempo linguístico. Nesse aspecto, Bakhtin (2010b) esclarece que é na relação com o outro que o homem encontra acabamento: “quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem” (p. 21), ou seja, o que eu vejo não é o mesmo que o outro vê, o outro vê a mim, entretanto, eu mesmo não me vejo, como o outro também não se vê e nem o mundo atrás dele. Para o teórico, “esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo” (idem).

Importa ressaltar que o capítulo é uma lembrança, o agora, o presente, é um curto momento estendido por um tempo psicológico longo que compreende a infância, a chegada a Brasília e a vida universitária incompleta. É um momento

¹⁸ *Fil. Pol.* No pensamento marxista, aquilo que é necessário à sobrevivência do homem na sociedade (alimentação, moradia, trabalho,) e que fundamenta a estrutura econômica da sociedade organizada. [...] **dialético** – Fil. Base doutrinária do marxismo, fundamentada na integração do pensamento dialético de Engels (processo constante de mudanças através do embate entre um fato e a reação a ele, transformação qualitativa a partir do acúmulo quantitativo de fatores, etc.). (AULETE, 2011, p. 903-4).

paradoxal entre euforia/tristeza na consciência do personagem: a euforia de assumir a luta; e a tristeza do abandono da família, dos amigos, da cidade e da vida de estudante de classe média.

No diálogo estabelecido com o pai na mesma noite, vê-se nítida a relação entre o momento político-social e a construção da *autoconscientização*:

Quanto ao meu pai olhou para mim e disse: Será que você tem mesmo consciência do que está fazendo?

Claro que tenho pai! Tenho plena consciência de que é preciso fazer alguma coisa para mudar este país. Chega de fome, de miséria, chega de opressão. O senhor não vê para onde os milicos estão levando a gente? O senhor não vê que, se a gente o país vai se afundar cada vez mais na sombra do imperialismo? [...] É a violência injusta gerando a violência justa, a revolta do povo contra a opressão, a única violência legítima e defensiva, a favor do progresso e da justiça. (Ibidem, p.20).

Fica patente no trecho descrito acima que o período age como vetor do processo de autoconscientização. Os ideais de resistência ditam o tom da construção da personagem. É possível verificar como a representação temporal de 1968 ganha valor simbólico, significativo, por conta das ações e reações, do e contra o governo. Essa significação, como se verifica na obra, é evidente em Edu, de forma direta, e latente nas lembranças dos demais membros. O tempo de Edu é o tempo da reação direta: “[...] tivemos a reunião onde ficou decidido que eu deveria deixar Brasília, assumir a luta para valer, entrar para a clandestinidade como um profissional da Organização [...]” (ibid. p.19).

A principal característica de Edu consiste num sentimento de pertencimento ao mundo, de contextualização de um sujeito situado historicamente e responsável pelas transformações ocorridas nele, o de Tadeu (1978) está em contramão desse, pois renega a responsabilidade direta na defesa de um mundo de que não se sente participante. Uma simbologia Tadeu apropriada é a *máscara*, pois representa a constante dualidade de fantasia/realidade, aceitação/rejeição vividas pela personagem, com extensão à relação do período já mencionado. A personagem tem um *alterego*, Mirley: “[...] enquanto Mirley se veste, ajeita as madeixas, calça metaforicamente seu salto sete, põe as apoteóticas gotinhas de Chanel nº 5, e sai pelo mundo, que a vida é curta e, com algum esforço, pode até ser bela, às vezes.” (SILVEIRA, 2004,).

Quando travestido pela máscara, vive a ilusão num mundo onde se sente aceito, feliz, no mundo idealizado, fugidio, liberto da realidade circundante, que trata a si mesmo como um *tu* consciente. A máscara é símbolo do teatro, da

representação, do velamento. Para Bakhtin (2010a, p.275), “a significação ritual das máscaras antigas correspondente encontra-se relativamente próximo de nós”. Ele analisa a função do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. Esses tipos têm lugar e tempos diversos dentro do romance, “a existência delas é o reflexo de uma outra existência” (ibidem, p.76).

Na estruturação do capítulo como configuração de teatro, tem-se *Mirley* como a máscara, tipologia do narrador centrado em si e o distanciamento do espectador. Como representante de outra existência, *Mirley*, na dualidade do personagem, insere-se no momento de fantasia, aceitação e liberdade, enquanto *Tadeu*, na trama, é a realidade da negação, da repressão pela sociedade nas mais variadas esferas: família, igreja e Estado. As lembranças são marcadas, nessas esferas, sempre pelo sentimento de negação: negado pela família e por extensão pelo governo, haja vista, ser o pai deputado; e além disso, fora das esferas mais formais, entre os amigos, mascara sua sexualidade assumindo um namoro com uma garota, a fim de sentir-se aceito. A intolerância sofrida pela orientação sexual somente é amenizada quando em companhia de seus pares.

A significação da máscara está interligada ao processo de *autoconscientização* em relação às questões sócio-históricas. O período relacionado a *Tadeu* ainda se contextualiza pela presença do regime ditatorial, entretanto já declinada a fase mais violenta. Pelo discurso adotado, o eu centra-se na negação do passado. Pontua nas lembranças aspectos de dor e sofrimento, diverge do personagem anterior, que, mesmo na incerteza do futuro, centra o discurso na esperança e no desejo de renovação. A falta de engajamento no momento presente da personagem explica-se não apenas por questões de personalidade, mas também por mágoas e ressentimentos. Nos anos de endurecimento da ditadura, reprimiam-se não somente as ações contra o governo, mas também a liberdade sexual. Na sua temporalidade, a palavra “liberdade” já marca o cenário, é período de anistia. O seu aqui-agora é de liberdade também sexual.

No capítulo dedicado a *Dina* (1988), tem-se, do ponto de vista da relação de consciência, um sujeito historicamente situado, a representação simbólica é a figura do *sobrevivente*, aquele que sofreu de forma direta. Seu período presente é uma época da consolidação democrática. Ela (e *Tonho*) são os únicos que não têm um fim drástico na obra. Cabe ressaltar que dois militantes, *Edu* e *Dina*, respectivamente, iniciam e fecham a narrativa. O primeiro é morto por conta do

regime instaurado, a segunda é uma sobrevivente da tortura e do exílio desse mesmo regime, reforçando assim o caráter simbólico do tempo histórico na obra.

O narrador do capítulo de Dina desperta atenção. Enquanto os demais personagens têm voz ativa, enunciam, o centro é um *eu* direcionado a um *tu* (*eu-para-mim*), o narrador dessa personagem é caracterizado pela onisciência neutra, como referido acima. A maneira como o narrador destoa dos demais causa inquietação e levanta certo questionamento: por que, justamente, um personagem que foi torturado e exilado não tem voz própria? Quem é o eu-tu da enunciação?

Recordamos que, na teoria da enunciação, a *terceira* pessoa *não existe*, não é considerada como *sujeito* dotado de consciência enunciativa (Benveniste). O narrador (onisciente neutro) *apresenta* a personagem, isso permite ao leitor apenas acompanhar, como num filme narrado, as ações, os sentimentos da mesma. Os eventos biográficos não seguem uma cronologia, o tempo dos fatos permanece a mesma organização da obra, não há um arranjo temporal, como infância, juventude etc. Pela *voz do narrador*, sabe-se que Dina, no período de 1968, é militante ativa, que ficara presa por cinco meses, fora torturada, por causa da tortura, sofre um aborto, traumatizada, refugia-se no exílio.

E Dina foi presa.

[...] os meganhas chegaram com tudo, batendo e enfiando o cassete na sua barriga. Ela estava sozinha no seu pequeno apartamento da L2 [...] Quando revê aquelas horas Dina as vê como se dentro de um borrão preto e vermelho, uma névoa densa, uma nebulosa dor, até que começo a sangrar, um sangue vermelho escuro, quase preto, e eles se apavoraram e chamaram o médico. Aborto.[...] Voltou para casa cinco meses depois. Direto para semiclandestinidadade. (SILVEIRA, 2004, p. 197).

Sonhava, reiteradamente, com a cena da tortura em Brasília. Os homens vestidos de civis, a cela escura e fria onde foi jogada, os tapas, os murros, os pontapés, as luzes se acendendo como holofotes e um deles enfiando o cassete. [...] não tinha coragem de se abrir com os companheiros. Sentia-se envergonhada pelo que considerava uma fraqueza. (Ibidem, 201).

Retomamos à questão da voz no romance, em que, na perspectiva de Bakhtin (2010a), o mínimo de voz que o romance admite são duas: a do autor e a do narrador. O sujeito da enunciação na história de Dina, através do narrador, representa a consciência criadora, ou o autor-criador, aquele que intentou a obra, enquanto o *tu* é figurado pelo leitor. Ao retirar-se a voz da personagem e transpô-la para o narrador, é cedido, ao eu-criador, o lugar da enunciação. Isso não significa, contudo, que se trata da vida empírica, mas da realidade ética de quem intenta a

obra. Cabe recordar que no romance o autor-criador também fala do seu lugar. Para Bakhtin (2010a), o autor-criador tem liberdade de representar fatos da sua própria realidade ou fazer menção a ela: “o romance está ligado aos elementos do presente inacabado que o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão” (p. 417).

O emudecimento direto da personagem sugere, ainda, mais um aspecto da interpretação da obra: a dificuldade do sobrevivente de traumas em falar do próprio sentimento¹⁹, como testemunha; e, decorrente dessa condição, a necessidade de transferir a responsabilidade para uma terceira pessoa, como o narrador neutro. Nesse direcionamento da voz da enunciação – do eu-personagem para o eu-criador e, por extensão, um tu, nesse caso, o leitor –, a obra busca reafirmar o caráter de veracidade dos fatos históricos (“realidade objetiva”) na construção literária.

Para a personagem Dina convergem, além do fator da violência e sobrevivência, outras temáticas direcionadas à realidade, como, por exemplo, as sócio-ambientais contemporâneas, as questões ecológicas, o tema dos recursos hídricos: “não é preciso pânico, mas bom senso o mundo não está com escassez de água embora caminhe rapidamente [...] se continuar com seu uso predatório (SILVEIRA, 2004, p. 186). E nas históricas, como relato do período de seu exílio no Chile, bem como a situação de outros exilados:

Estavam num minúsculo apartamento, no térreo de um prediozinho residencial de Santiago do Chile, onde funcionava a embaixada, e onde uma semana depois do golpe e assassinato de Allende havia cerca de duzentos e setenta refugiados. [...] amontoadas em noventa metros

¹⁹Sobre essa temática, sugerimos o estudo de Alfredo Bosi: “a questão de base que se deve enfrentar é esta: como a memória de fatos históricos se fez construção literária pessoal sem descartar o seu compromisso com o que vulgarmente se entende por *realidade objetiva*? Uma palavra ajuda a avançar na solução do problema acima formulado. Essa palavra é *testemunho*. Recentemente os jurados de um concurso latino-americano, patrocinado pela Casa de las Américas de Havana, adotaram a expressão *literatura de testimonio* para qualificar um tipo de escrita que desde os anos Setenta não cessa de crescer. A escolha do termo obedeceu à necessidade de acolher um alto número de originais que se situavam na intersecção de memórias e engajamento. Nem pura ficção, nem pura historiografia; *testemunho*. O *testemunho* quer-se idôneo, quer-se verídico, pois aspira a certo grau de objetividade. Como tal, casa memória individual com história. Mas o *testemunho* também se sabe obra de *uma testemunha*, que é sempre um foco singular de visão e elocução. Logo, o *testemunho* é subjetivo e, por esse lado, se aparenta com a narrativa literária em primeira pessoa. O *testemunho* vive e elabora-se em uma zona de fronteira. As suas tarefas são delicadas: ora fazer a mímese de coisas e atos apresentando-os “tais como realmente aconteceram” (conforme a frase exigente de Ranke), e construindo, para tanto, um ponto de vista confiável ao suposto leitor médio; ora exprimir determinados estados de alma ou juízos de valor que se associam, na mente do autor, às situações evocadas. BOSI, Alfredo. A escrita do *testemunho* em *Memórias do Cárcere*. In: *Estudos Avançados*. Vol. 9, nº 23, janeiro/abril 1995, p. 309-10.

quadrados. Só cabiam de pé, do lado ou na frente um do outro. Tinham que revezar para dormir, alguns deitados, outros agachados no chão. (Idem, *Ibidem*, p. 175).

As questões descritas reafirmam o tom de realismo da obra, porém, sem mesma proposta da escola literária realista do século XIX, pautada em questões científicas, na caricaturização de personagens e na realidade quase documentária. Além disso, a obra passa longe, ainda, de ser panfletária.

O tom fundamental reside na investigação dos impactos das ações sócio-históricas na conformação da identidade e na trajetória subjetiva das personagens, como se pode perceber na imagem descrita pelo narrador quando Dina relembra o exílio: “as tropas militares ocuparam a cidade e bombardearam o Palácio de La Moneda. Escutaram os jatos passando, o pipocar dos tiros, as notícias de massacres nas fábricas [...] cadáveres boiando no rio ” (Ibid. 176). Nos estudos sobre a história da ditadura (REIS, 2014; NETTO, 2014; MARTINS, 2004), pouco se vê registrada a situação dos exilados, que é abordada com mais frequência na esfera literária.

A opção de retirar ou assumir a voz reflete a relação dialógica da escrita. A escrita literária, em sua liberdade expressiva, através de infinitas possibilidades de escolha, pode colocar, num mesmo cenário, tantos lados, ou vozes, que preferir. O autor-criador chama para si a tarefa de mostrar o inacabamento da realidade, através do que conseguiu, e consegue, enxergar da sua realidade, cumprindo, assim, as palavras de Candido (2006b) quando afirma que a configuração do contexto sócio-político-econômico é plasmada na obra através do ato criador.

A condição do exilado pressupõe a existência de um agente exilador e de uma situação, anteriormente dada, que explique o contexto no qual se configura o exílio, suas causas e consequências. Na obra, o narrador retrata a condição do exilado, e, ao mostrar essa situação, procura preencher lacunas, muitas vezes deixadas no discurso factual:

Nas ruas desertas daqueles dias, ela caminhava como se estivesse num filme de guerra em preto-e-branco, em uma cidade estranha tomada por inimigos. [...] Era como se não vivesse realmente aquilo; talvez por isso não tivesse medo. Talvez por isso fosse capaz de enfrentar o perigo de, estrangeira, andar pelas ruas da Santiago daqueles dias. Pelas rádios divulgavam comunicados contra os estrangeiros. “São inimigos da pátria, terroristas. Você pode reconhecê-los pelo sotaque” (SILVEIRA, 2004, p. 177).

A voz narrativa é retomada no capítulo dedicado a Tonho, 1998, transcorrido 30 anos após 1968, a figuração mais propícia a ele é o da *câmera cinematográfica*,²⁰ símbolo da cultura moderna²¹. O salto temporal é conveniente ao *olhar-câmera*, já que o distanciamento histórico permite, ao personagem, refletir sobre o passado através de um ângulo objetivo, ou seja, aquilo que considera ser a *verdade* vivida por sua geração. Tonho rejeita aquilo que considera representativo da geração de 68 no embate contra o regime civil-militar, como o engajamento militante, a liberdade sexual exacerbada e as drogas. Apesar de rejeitar, e se colocar à parte das ações de sua geração, não escapa à condição de vítima. Da sua história, pontuamos a relação sobre a vítima da repressão no tangente ao papel de delator e às contradições entre as gerações.

A tipologia do narrador centra-se num *eu para mim mesmo* alternado com narrador onisciente, como numa encenação cinematográfica, cenas do passado entrecortado com o presente, em que tece comentários críticos sobre a sociedade; e a marcação de cena, feitas pelo narrador. As cenas do presente são curtas: “Tonho está fazendo a barba enquanto rememora [...]” (p. 214); “Tonho saiu do banho, vestiu-se e agora vai preparar um café [...]” (p.246); “Sua xícara de café já está vazia, mas ele continua sentado à mesa [...]” (p. 249); “Decide acabar de vez com essas lembranças. Sair.” (p.274). Essas marcações pontuais de cenário situam o leitor, como já mostrado anteriormente, a certa distância, acompanha como o movimento do “ator” em uma tela de cinema.

Divergente do símbolo da máscara como explicitado em Tadeu, o de Tonho não assume um outro para fingir uma nova realidade. Diante da “câmera” ele representa a si mesmo. Diante do seu presente, ao fazer a barba, ao olhar-se no espelho, vê diante si não apenas sua imagem refletida, como também a da sua geração. Como já citado no capítulo primeiro, entretanto, diferentemente da consciência de sujeito situado, atuante e consciente, como em Edu e Dina, Tonho

²⁰Nos estudos sobre câmera, existem variadas teorias. Para o cronotopo proposto, recorreremos ao seguinte: **do olho à visão**: a comparação da câmera com um olho deriva de ideias antigas, já ditas a propósito da fotografia, o olho e o aparelho de tomada de cenas considerados intermutáveis porquanto ocupam o mesmo ponto de vista. [...] Pode-se reter, geralmente, que a câmera tem um estatuto de símbolo: ela é “um nome para a maneira como olhamos e como conhecemos a um dado momento.”. Branigan. AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de cinema, 2003. p. 40-41.

²¹(cinema). No campo estético, a modernidade começa com a filosofia da arte (sobretudo Hegel) e ela se caracteriza, antes de tudo, pelo fato de a arte ser aí concebida como autônoma, e até mesmo dotada de uma personalidade independente (independente das outras esferas do espírito: ética, ciência, moral). (Ibid.193).

não coaduna com essa consciência: “eu não era de porra de organização nenhuma, nunca tinha militado, nem participado direito das passeatas” (SILVEIRA, 2004, p. 220), porém, é espancado e delata os militantes. O resultado dessa delação é a prisão de Dina.

Ao delatar, de forma indireta, a personagem sente-se responsável pela violência sofrida por Dina e por todas as consequências, equiparando-se, nesse sentido, ao algoz. É na confissão da “culpa” que o caminho de autoconscientização da personagem é feito: “Fui eu que te entreguei”, “não achava justo estar apanhando por culpa dos outros” (p.219-20), a cena, como em um filme, é descrita com ar dramático “Eu soluçando²², ela me olhando. Depois pegou minha mão. E me disse [...] os responsáveis são eles, os que te torturaram”. (p. 221). O que se representa, nessa situação, é o caráter traumatizante da vivência em um período repressivo, que atinge a todos: de um lado, a vítima sobrevivente, e de outro a vítima “culpada”. A obra procura mostrar, recorrendo ao discurso da Psicologia, essa condição da vítima como culpada:

Foi a partir daí que comecei mais ou menos a entender uma regrinha básica da psicologia, a que diz que nossos maiores males vêm do modo como interpretamos o que os outros fizeram conosco ou quiseram de nós. Que de certa forma, é sempre possível determinar como e até aonde a violência da qual somos vítima vai nos afetar. E uma das maneiras mais trágicas é essa, quando nós mesmos completamos o serviço, nos transformando de vítimas em culpados. (Idem, Ibidem, p.222).

Além da situação da vítima, outra temática discutida no capítulo trata da tensão entre as duas gerações, a passada (1968) e a atual (1998). O discurso proferido tece ácidas críticas, através dos elementos de ironia²³ e de avaliação dos desejos entre as duas gerações. O embate discursivo que o personagem coloca na mesma arena se refere aos discursos instaurados no passado, de uma geração que ansiava por “mudar o mundo”, através das diversas formas de reação, – seja por engajamento armado, seja por fuga no refúgio das drogas – e, ironicamente, no

²² Conf. Izquierdo (2004), que explica que a pessoa tende a suprimir memórias e fatos desagradáveis, através da *extinção* como descrito por Pavlov e pela *repressão* na concepção de Freud. O primeiro, está relacionado aos aspectos biológicos, por associações. O segundo a repressão “é um mecanismo também ativo que usamos para reduzir ou suprimir memórias que preferimos não lembrar: por exemplo, acontecimentos desagradáveis como a dor, a vergonha e a humilhação.” IZQUIERDO, Ivan. *Há diferentes tipos de memória?* p. 26-7. In. Questões sobre memória. 2004.

²³“ironizar é dizer algo pelo enunciado e, portanto, remeter à enunciação, mas é também, e, sobretudo, voltar-se contra a própria enunciação acrescentando-lhe uma ideia oposta e, ainda mais, no mesmo instante em que ela é enunciada”. CASTRO, Maria Lília Dias de. *A dialógica e os efeitos de sentido irônicos*. p. 120.

presente, encontra-se envelhecida, “começa a ser demitida”, ou seja, descartada, como verificamos a seguir:

eu mesmo nunca embarquei muito naquilo [...] Ficava mais de fora, olhando. Fiquei de fora das organizações, fiquei de fora dos namoros, fiquei de fora das drogas, fiquei de fora de muita coisa. Me arvorava anarquista, intelectual, artista e, claro, me achava um gênio, como todos eles. [...] E hoje como estamos todos, hein? Como está essa geração depois dos cinquenta, cinquenta e cinco, em plena meia-idade? Um horror. Uma geração envelhecida – vendo as portas se fechando, os empregos, os poucos que ainda restam nessa era do desemprego, indo para os jovens, e a geração que sabia tudo, que ia mudar o mundo, começa a ser demitida,, olha só! [...] que porra de obra revolucionária deixaram. Nenhuma. [...] Nem enriquecer conseguiram. Claro, não era a preocupação deles imagine! [...] O objeto do desejo dessa geração era a Arte, a Política, a Justiça, o Bem de Todos, a possibilidade de Auto Realização, o Mundo Melhor. Grandes Merdas! Claro que não conseguiram [...]

É esse o retrato de nossa geração envelhecida vê no seu espelho. (p. 264-5)

Como já citado, o grupo a que Tonho se refere é composto por jovens da classe média, filhos de militar, deputado, engenheiro, somente ele tinha uma condição financeira destoante. Como a geração já estava abastecida por aquilo que o dinheiro compra, a busca, então, pauta-se naquilo que não se pode obter, enquanto objeto de venda, o sonho de um mundo melhor.²⁴

Retomamos a ideia de câmera como símbolo, a autoconsciência moderna de Tonho tinge de ironia passado e presente, ele retrocede, através do discurso, a história, e põe frente a frente dois filmes de uma mesma geração, o passado idealizado e o presente fracassado. Podem-se elencar os discursos do primeiro capítulo, da consciência de Edu (1968) representante da primeira geração engajada: “Sabíamos disso; sabíamos que agora, no mundo em que vivíamos, a arte, a beleza, o amor, a realização pessoal, a felicidade, tudo teria que acontecer dentro e junto com a revolução. Teríamos que unir arte e vida [...] Ou explodiríamos tentando” (SILVEIRA, 2004, p.35). Suponhamos que Edu não tivesse sido assassinado, e fosse contemporâneo de Tonho: qual seria, então, a reflexão que ele faria em relação ao seu tempo e ao presente? Impossível prever. A questão ficará aberta, pois, pela configuração da obra, infinitas seriam as possibilidades, inclusive a de compactuar com a ironia.

²⁴ O espírito de 68 era de luta, mas também, e sobretudo, de busca de um sentido novo para a existência que permitisse aposentar os ideais das gerações passadas. ZAPPA, Regina. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. 2011.

Ao colocar passado e presente num arranjo cronológico, e tendo como marco temporal o ano de 1968, podemos reafirmar a ideia de inacabamento dos cronotopos²⁵ da obra. Dessa maneira, nos últimos capítulos, os discursos das personagens têm como característica “passar a limpo” o passado, ganhos e perdas da geração, enquanto o primeiro é pautado na esperança e na incerteza do futuro.

Assim, no presente de Tonho, toda a gravidade da reflexão vai deslizando para o tom da ironia, que se estende para si mesmo, pois, se ele na juventude busca uma vida financeira estável, na idade em que está ainda não conseguiu: “quanto a mim, sou esse senhor calvo e grisalho [...] o pouco que consegui perdi, e nada, nada anda me interessando.” (SILVEIRA, 2004, p. 265).

Se, para Tonho, o símbolo é o da câmera, pois procura mostrar a realidade de forma objetiva, para Esmeralda (2003), o conveniente seria *tela e pincel*, símbolos da pintura, local e ferramenta que podem retratar as mais variadas cenas da realidade, desde a mimética realista até a mais abstrata, de maneira subjetiva. No capítulo, a personagem escreve uma carta para revelar sentimentos presentes e passados, trabalho manual em tempos de tecnologia: “escrevo esta, nesta manhã fria de outono, deitada no sofá do meu ateliê, apoiando o papel numa pequena prancheta” (Ibid. p.277), assim, também, na pintura, pode-se relacionar essa mesma cena, um trabalho manual, pontual.

A narrativa é alternada entre a primeira pessoa e um narrador onisciente, tendo como interlocutor Dina, em que busca passar a limpo todo um passado individual, e, por extensão, o de sua geração. Mais uma vez o ano de 1968 aparece como símbolo de uma geração. Tornou-se marco, não houve uma geração 1967 ou 1969. Todas as prerrogativas históricas apontam para ele. No longo discurso de Esmeralda, a obra procurar fazer um balanço do que foi a geração de 1968 pós AI-5:

Faça um teste: quando pensamos em nós mesmos como geração, sempre nos vemos ainda lá, com nossas bandeiras de liberdade, igualdade, beleza. Liberdade, nosso bem mais precioso: a liberdade de pensar o que quiser, de viver como quiser, liberdade do corpo, da mente e liberdade do amor. Conseguimos? Claro que não. A duras penas, computamos a liberação sexual como conquista, mas muito aquém da liberdade esplendorosa que queríamos.

²⁵ “O caráter cronotópico da arquitetônica da pergunta e resposta introduz noção de “distância” nas representações que pode, assim, diferentes temporalidades em escalas igualmente distintas. [...] o grande tempo é o espaço do diálogo e da criação do sentido, do inacabamento e da auto-renovação das relações que sustentam a vida.” Machado, *A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia*. p. 223. 2010.

Igualdade – que não exista miséria, que não se morra de fome, que todos tenham possibilidades iguais para se realizar como seres humanos iguais. Nessa área, a conquista – se houve alguma – tem sido ainda muito mais lenta. Acompanhando agora as notícias que chegam daí, me pergunto: é mesmo nossa geração que realmente está no poder ou apenas seu simulacro, um clone que conseguiram fazer de nós?

E a beleza – ah, como ainda estamos longe da beleza! (SILVEIRA, 2004, p. 307).

Enquanto Tonho tece ácidas críticas ao período, o tom do discurso de Esmeralda é mais saudosista, menos áspero. Com voz feminina e de artista, busca pontuar os ideais em que se centravam a geração: Liberdade, Igualdade e Beleza. Reafirma a ideia de geração e de lembranças da coletividade, “é na coletividade que o indivíduo se encontra’ (HALBWACHS, 1990).²⁶

Como se pode perceber pela configuração dos capítulos, o tempo de cada um é complementado pelo espaço por eles ocupado, pelas suas características. Mendilow (1972, p. 70) argumenta em favor do tempo. Para ele, um bom romance organiza os “próprios padrões e valores temporais e adquire a sua originalidade pela adequação com que são veiculados ou expressos”. É a visão de um sujeito individualizado, contando sua experiência espaço-temporal.

A relação espaço-tempo se passa no mínimo e no máximo. O mínimo é o tempo presente de cada um no momento do relato. O curto tempo presente de Edu “não é possível que tudo tenha acontecido numa mesma noite” (idem, *ibidem*); Tadeu, o dia seguinte ao encontro com Esmeralda; Dina, após o reencontro com Tonho e Esmeralda, decide não pensar mais nas coisas do passado, não mais se deixar levar pelas emoções do reencontro de ontem” (idem, *ibidem*, 210); Tonho, entre o fazer a barba e se arrumar para sair; e Esmeralda, leva o tempo da escrita da carta, em pequenas paradas.

²⁶ Destacamos aqui a reflexão de Gabnebin sobre individualidade/coletividade e os aspectos político-históricos na construção da memória individual ou social: Podemos entender essa relação presente/passado pelo viés de uma história da recepção do saber, no nosso, caso do saber sobre os campos e genocídios. Como explicar, por exemplo, que o livro-chave de Primo Levi, *Seque sto è um uomo?* (É isso um homem?) [...], caiu no silêncio e num rápido esquecimento no momento de sua publicação, em 1947, para ser “redescoberto” nos anos sessenta graças a uma segunda edição? [...] Tais exemplos mostram, com clareza, o quanto a construção da *memória do passado*, e o quanto a construção do *conhecimento histórico* dependem de interesses ideológicos e de lutas políticas que pertencem ao presente. [...] A construção da memória, individual ou social, não depende, em primeiro lugar, nem da importância dos fatos nem do sofrimento das vítimas, mas sim da vontade ética que se inscreve numa luta política e histórica precisa [...]. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Palavras para Hurbinek. p.102. In. *Catástrofe e representação*, 2000.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, nesta dissertação, analisam-se os elementos da construção estética da obra *O fantasma de Luis Buñuel*, a maneira como são arranjados no romance, a forma como criam significados e abrem-se a interpretações. Considerando ideias de teóricos que entendem a construção estética como atividade situada em um contexto sócio-histórico, buscamos evidenciar a interligação dos elementos internos e do período e do espaço nos quais as personagens transitam.

Na construção estética, como afirma Bakhtin, não há uma nova realidade, mas sim uma criação baseada na realidade “do conhecimento e do ato” (BAKHTIN, 2010b, p. 33), reimaginando-a, modificando-a e completando-a. Como se trata de uma recriação, os elementos encontrados nessa atividade são aqueles existentes na vida dita “real”. Assim, tem-se pessoas, lugares, ações ocorridas com alguém, tempo e memória. É nesse sentido que Candido afirma que, ao ler um romance, a sensação que o leitor tem é a de estar diante da vida, dada a impossibilidade de separar a contextualização vivida pelo leitor e a recriada pelo artista. A relação dialógica sociedade e literatura, como visto, não é algo novo, mas sempre recorrente, quer seja pela identificação do comportamento do herói, pelos comportamentos do criador da própria obra e de quem a recebe, o leitor.

Nesse caminho, o da construção estética, o processo da autoconsciência presente requer um retorno ao passado, que não é construído sozinho, mas na relação dialógica com o outro. Nessa perspectiva, a personagem está inacabada e em constante mudança. Na identificação do cronotopo – tempo 1968 e lugar Brasília -, simbolicamente se identifica, ainda, a representação de consciência coletiva. Assim, sujeito situado, o sobrevivente, máscara, câmera e tela /pincel retratam vivências relacionadas com o tempo e o espaço.

Tempo-espaço é chave para os desdobramentos da consciência do sujeito, ela é constatada no presente, mas construída a partir de um pretérito. Como explicado por Benveniste (2005), “a realidade supõe a presença, que é uma posição privilegiada sobre dois parâmetros, espaço e tempo; *somente o hic et nunc* (aqui e agora) é plenamente real.”.O sujeito da enunciação, eu-tu-aqui-agora do mundo ético, é também identificado no mundo estético.

No decorrer do trabalho, evidenciou-se que essa relação mostra-se, significativamente, através do tempo e da memória como fatores desencadeantes da ação e da reflexão. Em uma concepção cronotópica, tempo e espaço são concomitantes. A abertura de cada capítulo com a marcação deliberada da data revela a importância que o tempo tem para a construção da obra.

Nesse sentido, a cronologia dos eventos é entrelaçada com as mudanças que ocorrem tanto no que se refere aos personagens de forma interna e externa, quanto aos ambientes em que ocorrem os eventos. Por exemplo, a cidade de Brasília, no ano da abertura da obra, 1968, não é a mesma Brasília descrita pelo personagem Edu no momento de sua chegada, quando criança.

A memória, representada de forma individual, revela mais que uma singularidade, assume caráter coletivo, pois, ao falar de si, cada personagem assume posicionamentos alegóricos que representam a coletividade. Como visto, a memória diz respeito ao que um *eu* mantém com um *outro*. A memória coletiva na obra diz respeito à história da coletividade do Brasil, nem sempre empenhada em recordar, pois, no país há, por vezes, uma negação, certa rejeição em lembrar. Foi o que se observou nos personagens.

Nessa perspectiva, os eventos vivenciados pelos personagens de *O fantasma de Luis Buñuel* poderiam ser os mesmos já ocorridos com diversas pessoas, que viram a construção de Brasília; vivenciaram o período de regime civil-militar no Brasil e foram perseguidos, presos, torturados, exilados e/ou mortos; ou ainda, ex-exilados que regressam e constroem nova vida, mas com traumas das torturas; ou aqueles que, torturados, entregaram seus amigos e vivem sobre o remorso de ser delator.

Por fim, resta pensar sobre os motivos pelos quais um escritor decide produzir uma obra sobre um período específico da história do país. Ao evidenciar os efeitos da violência e da passagem do tempo na memória e na vida das personagens, a autora cria uma narrativa que propicia indagações pertinentes sobre a história, mas também sobre o fazer literário. Tacitamente, subjaz uma visão em que o papel da arte – caso ela tenha algum – é também o de abordar temas que o jornalismo cotidiano não aborda e, por isso, trazer à discussão assuntos importantes para a sociedade. Há sempre o risco de a literatura, ao engajar-se, limitar sua capacidade criativa.

Nesta pesquisa, procuramos mostrar que não é esse o caso do romance de Maria José Silveira. O apuro estético e o intrincado jogo com a voz narrativa evidenciam uma obra que, ao mesmo tempo em que busca tocar em feridas não cicatrizadas do nosso passado coletivo, também se insere em outra luta, a saber, a da existência da boa literatura, cada vez mais ameaçada por torturadores da palavra.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In.: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Paulo Geiger (org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora, 2003.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010a.

_____. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2005.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere. In. **Estudos Avançados**. , Vol. 9, nº 23, janeiro/abril 1995, p. 309-322. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8862/10414> >. Acesso, 03 de julho de 2015.

BRAIT, Beth; PISTORI, Maria Helena Cruz. A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o círculo. **Alfa**. São Paulo, 56 (2): 371-401, 2012.

_____. (org.). **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a.

_____. [et al.] **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Literatura e sociedade**. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2006b.

_____. Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, USP, n.8, 1970, p. 67-89.

CASTRO, Maria Lília Dias de. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In. BRAIT, Beth. **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Jurandir Freire. **Violência e psicanálise**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

COSTA, Marta. **Teoria da literatura II**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.

ECO, Umberto, **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras, 1994.

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma. In. BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012a.

_____. Autor e autoria. In. BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos chaves**. São Paulo: Contexto 2012b.

_____. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.

FERNANDES, Fabrício Flores. **A escrita da dor: testemunhos da ditadura militar** Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, SP: [s.n.], 2008.

FLORES, Valdir do Nascimento, [et al]. **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. [et. al.] **Enunciação e Gramática**. São Paulo: Contexto, 2011.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53 p. 166-182, março/maio 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Palavras para Hurbinek. In. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

GERALDI, João Wanderley. Sobre a questão do sujeito. In. DE PAULA, L. & STAFUZZA, G. (org.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

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

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In. MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

_____. Há diferentes tipos de memória?. In. **Questões sobre memória**. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

KLEIN, Herbert S.; LUNA, Francisco Vidal. População e sociedade. In.: SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **História do Brasil nação**: 1808-2010 vol. 5. Rio de Janeiro: Objetiva LTDA, 2014.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 2002.

LUKÁCS. Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. Jose Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: DE PAULA, L. & STAFUZZA, G. (org.). **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

MARTINS, Luciano. **A “geração AI-5” e maio de 68**: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Trad.: Flávio Wolf. Supervisão. Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MESQUITA, Diana Pereira Coelho de. **As múltiplas vozes e a constituição dos sujeitos discursivos em O fantasma de Luis Buñuel, de Maria José Silveira**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

NETTO, José Paulo. **Pequena história da ditadura brasileira (1964 - 1985)**. São Paulo: Cortez, 2014.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Silvana. **Teoria da literatura III**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (org.). **Círculo de Bakhtin** : teoria inclassificável. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2010.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. Tradução de Monique Augras. Rio de Janeiro: v.5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. Memória, Esquecimento e Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Tradução: Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro: v.2, n.3, 1989, p. 3-15.

REIS, Daniel Aarão. **As marcas do período**: In.: SCHWARCZ, Lilia Mortiz. História do Brasil Nação: 1808-2010 vol. 5. Rio de Janeiro: Objetiva LTDA, 2014a.

_____. A vida política: entre ditadura e democracia – da modernização conservadora ao reformismo moderado, 1960-2010. In.: SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **História do Brasil Nação**: 1808-2010 vol. 5. Rio de Janeiro: Objetiva LTDA, 2014b.

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

SILVA, Corrêa Marisa. Crítica sociológica. In. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2005.

SILVEIRA, Maria José. **O fantasma de Luis Buñuel**. São Paulo: Francis, 2004.

SOBRAL, A.. A estética em Bakhtin (Literatura, Poética e estética). In: DE PAULA, L. & STAFUZZA, G. (org.). **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

TURCHI, Maria Zaíra; SILVA, Vera Maria Tietzmann. O fantasma de Luis Buñuel, de Maria José Silveira: da repressão política aos dramas existenciais de uma geração. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 49-76, dezembro, 2007.

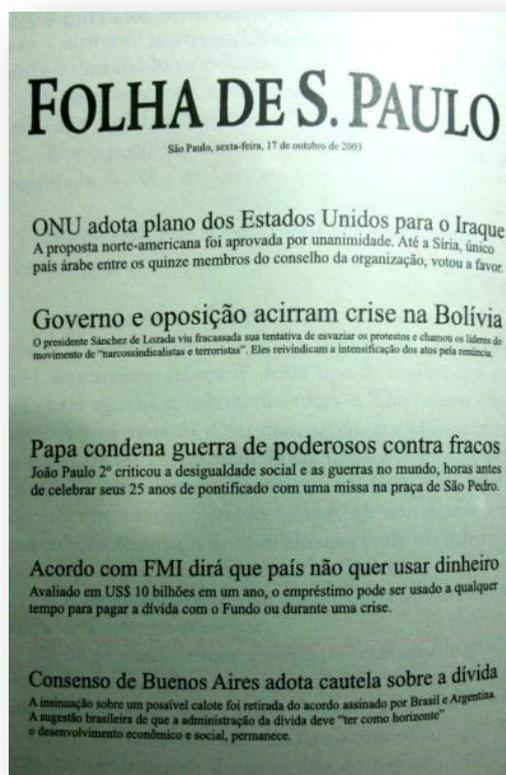
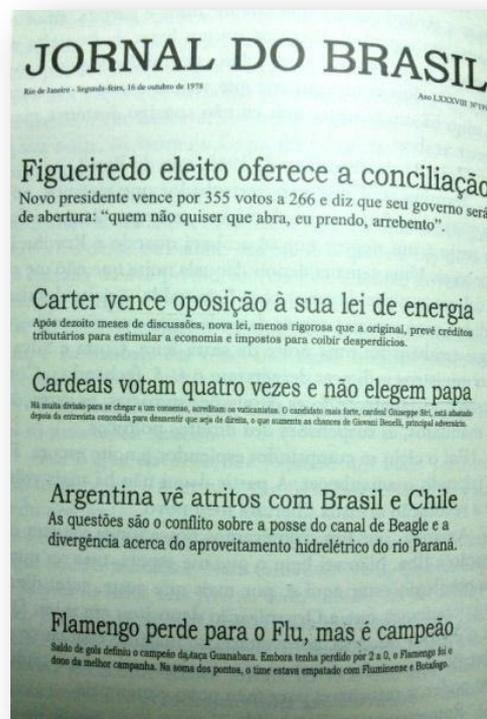
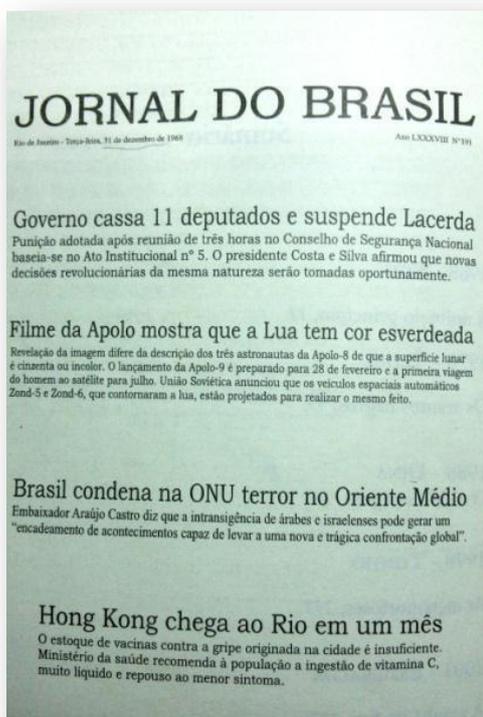
VERÍSSIMO, Érico. **Solo de clarineta**. Tomo I. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

ZAPPA, Regina; SOTO, E. **1968**: eles só queriam mudar o mundo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ANEXOS

ANEXO A: PÁGINAS DE JORNAL PRESENTES NA ABERTURA DE CADA CAPITULO DA OBRA O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL



FOLHA DE S. PAULO

São Paulo, sexta-feira, 14 de outubro de 1988

Over dispara; cai diretor do BC

O presidente Sarney exonerou Juarez Soares do cargo de diretor da Dívida Pública por elevar a taxa de juros overnight de 39,89% para 50%. Aumento foi considerado incorreto e contrário à política fiscal do governo.

Sabesp retarda a perícia da adutora

Órgão é acusado de prejudicar as investigações do rompimento das tubulações. Resultado do inquérito é protelado para não causar constrangimento ao candidato do governador Orestes Quêrcia à prefeitura de São Paulo, então secretário estadual de Obras.

Leiva avança 5 pontos e fica mais perto de Maluf

Candidato do PMDB à prefeitura de São Paulo tem 20% das intenções de voto e reduziu de 15% para 10% a diferença com o candidato do PDS.

Globo impõe ultimato ao IVC contra a Folha

O objetivo é vetar a fôrmeda de conciliação que suspendeu a advertência do instituto ao jornal, que comprou assinaturas em cobrança como circulação paga.

Sarney prefere mudar roteiro a ouvir crítica

Presidente cancela compromisso com a indústria automobilística e o governador Orestes Quêrcia para evitar encontro com André Beer, da Anávea, crítico "ofensivo" à política do governo.

Igreja admite falsidade do Santo Sudário

Afirmção feita com base em testes das universidades de Oxford, Arizona e Zurique não diminui o respeito pelo objeto de adoração.

Dukakis tenta ofensiva em debate com Bush

Em desvantagem nas pesquisas eleitorais, o candidato democrata teve na Califórnia a última oportunidade para tentar reverter a preferência dos eleitores pelo republicano Bush, na disputa pela presidência.

O GLOBO

RIO DE JANEIRO, SEXTA-FEIRA, 20 DE FEVEREIRO DE 2004 ANO LXXIX N° 25.766

Crise política já fez bolsa cair 9% e risco subir 18%

Os motivos são os rumores de demissão do chefe da Casa Civil, José Dirceu, motivados pelo caso Waldomiro, que terá os sigilos bancário, telefônico e fiscal quebrados.

Policiais acusados de tortura são presos

Onze policiais foram afastados e grupos de direitos humanos ouviram no Morro da Coroa mais de vinte relatos de pessoas espancadas por PMs.

Censura cobre os nus da Grande Rio

A escola vai acatar a decisão para evitar polémica com setores da Igreja. O carnavalesco Joãozinho Trinta indignou-se com a sentença judicial.

Brasil tem bezerra clone de outro clone

Para Ministério da Agricultura, o nascimento do animal batizado de Vitoriosa, cópia da vaca Vitória, coloca o país na vanguarda da biotecnologia.

Empresas dos EUA na mira do Greenpeace

Catorze companhias são acusadas de estimular a destruição da floresta amazônica.

Flu confirma quarteto para final amanhã

Romário, Edmundo e Ramon, que tinham problemas físicos, estão escalados ao lado de Roger para o clássico contra o Flamengo, na disputa pela taça Guanabara.