

A RELAÇÃO ENTRE OS ASPECTOS SOCIAIS E A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA EM *O FANTASMA DE LUIS BUÑUEL*

BRUNA KAROLINA ALVES SOUSA*

Universidade Federal do Amazonas (Ufam), Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Manaus, AM, Brasil.

LIDIANE BARRETO COSTA NEVES**


Universidade Federal do Amazonas (Ufam), Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Manaus, AM, Brasil.


VIVIANE GOMES FERREIRA***


Universidade Federal do Amazonas (Ufam), Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Manaus, AM, Brasil.

Recebido em: 21 nov. 2022. Aprovado em: 8 abr. 2024.

Como citar este artigo: SOUSA, B. K. A.; NEVES, L. B. C.; FERREIRA, V. G. A relação entre os aspectos sociais e a construção literária em *O fantasma de Luis Buñuel*. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 24, n. 1, p. 229-244, jan./abr. 2024. DOI 10.5935/cadernosletras.v24n1p229-244

* E-mail: brunnakarolinna11@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-6759-446X>

** E-mail: nevesslidiane@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-3987-0367>

*** E-mail: viivigferreira@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-9385-5803>

Resumo

A obra intitulada *O fantasma de Luis Buñuel*, escrita por Maria José Silveira, perpassa um período histórico brasileiro de cinco décadas e envolve cinco narradores personagens. Edu, Tadeu, Tonho, Dina e Esmeralda são jovens que presenciaram as violências oriundas da ditadura militar e têm suas vidas marcadas por esse acontecimento. Reflete-se, neste breve estudo, a relação que há entre os aspectos sociais e históricos e o fazer literário, uma vez que a autora não se empenha em detalhar fatos e acontecimentos reais do passado, mas utiliza-os para desenvolver a trama dos personagens, pois, no decorrer da leitura, fica evidente que o foco da escritora é apresentar as experiências vividas por eles e os traumas que carregam.

Palavras-chave

Cinema. Ditadura. Memória.

INTRODUÇÃO

Em *O fantasma de Luis Buñuel*, obra produzida pela escritora Maria José Silveira (2017), encontramos uma narrativa ambientada em cenários que remontam a diversos contextos históricos vivenciados no Brasil pré e pós-ditadura militar. No entanto, apesar de se apresentar como uma literatura histórica (Oliveira, 2015, p. 183), seu foco não está em descrever a história do Brasil entregue à repressão ou, simplesmente, como um texto jornalístico, descrever como se deu a construção de Brasília, por exemplo.

Edu, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda são os personagens que dão vida à narrativa de Silveira. Cinco jovens que tiveram suas vidas marcadas e separadas pela ditadura em 1964. A autora utiliza este e vários momentos históricos para compor o seu texto literário focado na narrativa dos personagens que vivenciam esse período, tendo que enfrentar conflitos sociopolíticos, mas, acima disso, estão enfrentando seus próprios conflitos internos e individuais, porém atrelados, por força do acaso, ao conjunto humano que eles formam.

Alguns aspectos sociais são trazidos por Silveira na composição de sua narrativa e alguns deles serão objeto de reflexão deste artigo. Em um primeiro momento, temos a referência ao cinema, especificamente ao diretor mexicano Luis Buñuel, como o próprio nome da obra já nos adianta. O fantasma é um

elemento importante que cruzará o caminho de todos e que permeia a narrativa da autora.

A memória é outro recurso encontrado no texto. Por meio da memória coletiva e individual é que vemos a história se desenrolar a cada período de tempo decorrido. Tudo isso está envolto em um painel histórico brasileiro durante cinco décadas de lutas sociais.

Essas questões serão analisadas a fim de perceber a relação entre a construção da narrativa e os aspectos sociais que a compõem, e como a literariedade se sobrepõe a elementos históricos, filosóficos, sociológicos, entre outros.

OS FANTASMAS DA NARRATIVA

Luis Buñuel Portolés (1900-1983) foi um roteirista e diretor de cinema nascido na Espanha e naturalizado no México. Seu nome é bastante conhecido e suas obras, dignas de prestígio no mundo da sétima arte, especialmente pela vertente surrealista que encantou o seu público.

Assim como o artista encantou o cinema, também fascinou os personagens da narrativa tal como retrata Edu, o primeiro personagem que nos é introduzido:

Como éramos tarados por cinema porra! Principalmente Tonho, Tadeu e eu, os três da direção do cineclube. Poderíamos passar horas relembando e discutindo cada *take* de um filme. Éramos apaixonados por Buñuel, irrestritamente. O escândalo surrealista era nossa medida de vida, nosso desejo e intenção [...] (Silveira, 2017, p. 13).

Luis Buñuel é a “cola” que une os personagens. Ele está presente tanto na reunião que dá início à história quanto nos encontros ao acaso (e depois não tão por acaso assim) entre os personagens que ocorrem de dez em dez anos – espaço de tempo da narrativa que se passa entre os capítulos:

Só mesmo Buñuel para nos atrair assim a um reencontro, como um ímã. [...] Sem dúvida foi mesmo a velha atração buñuelesca, Dina concorda. E continua: Atração que não perde força. [...] Agora vejam a coincidência! Estamos em 1988, reencontrei Tadeu em 1978, e da última vez que estivemos todos juntos foi em 1968. Dez anos de intervalo em cada encontro. Que tal se assumíssemos esse caso e nos reuníssemos daqui a dez anos outra vez? (Silveira, 2017, p. 118-119).

Portanto, os encontros e o tempo cronológico/histórico da narrativa se dão em 1968, 1978, 1988, 1998 e 2003. O capítulo final foi narrado por Esmeralda, e o encontro final que aconteceria em 2008, seguindo a lógica dos dez anos, não aconteceu (Araujo, 2015, p. 21-23). Essa situação parece ser coerente com a personagem, pois ela não era capaz de cumprir as expectativas dos outros, era considerada a mais livre de todos, a deusa, a enigmática. Logo, ela decidiu que não iria ao encontro e que não esperaria ele acontecer para que pudéssemos saber a versão sob a ótica dela de tudo o que se passou.

Como descrito no excerto anterior, Luis Buñuel é a ligação que permanece entre eles após a separação, assim como estava presente no dia em que se inicia a narrativa, no capítulo narrado por Edu, “A noite do princípio”: “tudo aconteceu em momentos distintos de uma mesma noite que começou depois da última sessão de *O cão andaluz*, [...] estávamos naquele começo de noite, esperando Esmeralda e Dina” (Silveira, 2017, p. 13).

A paixão pelo cinema, todavia, não começou somente quando eles se encontraram no ambiente universitário. A relação dos personagens com o mundo das artes cênicas perpassou a construção de identidades individuais e esteve nos mais diversos contextos sociais em que os personagens viveram as suas infâncias, sendo, portanto, uma possibilidade de um mundo imaginário que os fazia esquecer por um momento os seus próprios, mas que ao mesmo tempo ressaltava o contexto e os traumas que eles carregavam desde sua tenra infância.

Edu, por exemplo, teve contato com o cinema quando se mudou com sua família para Brasília. Naquele momento, a cidade se encontrava em um ritmo frenético de construção a fim de cumprir o lema do então presidente do país Juscelino Kubitschek: 50 anos em 5.

A família de Edu era de origem nordestina: a mãe vinda do Ceará e o pai, do Recife. Seu pai, engenheiro de estradas, era proveniente de uma família tradicional e que um dia fora rica, dona de canaviais. Sua avó era a matriarca que comandava a família e ainda possuía comportamentos que remetiam ao tempo áureo da família.

Em Brasília, inicialmente eles moraram em acampamentos que pertenciam a uma das empresas responsáveis pela construção das obras. Em um desses acampamentos destinados aos candangos, havia um cinema improvisado, constituído, basicamente, por um lençol branco estendido em um varal que se tornava a tela branca para a reprodução de filmes de faroeste, de ficção científica, noticiário, entre outros. O personagem afirma que essas sessões,

compartilhadas em companhia dos “marmanjos” em seus dias de folga, despertaram nele a “tara por cinema” (Silveira, 2017, p. 45). Eram esses os raros momentos em que os construtores não estavam prestando serviços à futura capital do Brasil.

Em Esmeralda, o cinema desencadeou um trauma que ela não conseguiu superar em toda a sua vida. Foi em companhia de seu primo Demétrio, em idas ocasionais ao cinema de Copacabana, que a personagem experienciou a beleza e a complexidade da arte cinematográfica, além de ter vivenciado o seu primeiro e único amor.

No entanto, nesse específico verão, sua vida foi marcada por mais uma tragédia em tão pouco tempo de existência: a perda do ser amado, seu primo, e de seu “mestre” de cinema, de forma cruel e dolorosa por meio do suicídio.

Tonho, por sua vez, conheceu o cinema em um contexto que evidenciava as diferenças socioeconômicas de seu contexto social. Nascido em Manaus, ele viveu uma trajetória difícil desde criança. Com a morte de seu pai, funcionário público, sua mãe se viu no lugar de mantenedora da família e para isso ela costurava roupas para outras famílias. Tonho passou a frequentar a casa dessas pessoas por não ter com quem ficar em casa, no entanto, na maior parte delas, ele não era autorizado a brincar com os filhos dos patrões de sua mãe e, por isso, ficava tentando matar o tédio aos pés da máquina de costura.

Provocado por situações como essas, Tonho começava a nutrir o sentimento que mais tarde seria o fio condutor de sua personalidade: a dor da injustiça que por vezes se transformava em ódio, inveja e ressentimento. Sentimentos que vinham à tona quando ele, ainda na infância, não tinha o direito de brincar como as outras crianças de sua idade. Tonho chegava a sentir isso de forma a se tornar dor física:

Quando passava um dia como esses, particularmente odioso, tinha pesadelos e febre à noite, que dona Marizilda não sabia de onde vinham [...]. Nessas noites de febre, nem as mãos suaves da mãe medindo o calor em sua testa, nem a sua voz no acalanto triste, nada nada nada lhe servia de conforto. No dia seguinte, sequer conseguia se levantar para ir à escola, um peso grande lhe oprimindo o peito perto das costelas, a percepção pesada e grave de alguma coisa inominável absolutamente errada e inaceitável (Silveira, 2017, p. 201).

A consciência do que seria essa coisa até então inominável foi adquirida por meio da convivência com os filhos de uma das famílias abastadas para

quem sua mãe trabalhava, a única que permitia a interação entre as crianças. Ao ser convidado para ir ao clube que a família frequentava, Tonho descobre que “a vida de rico era muito diferente da vida de pobre” (Silveira, 2017, p. 204).

O cinema também chegou à vida dele por meio desses “amigos”. No Cine Guarany, Tonho assistia às sessões completas e vislumbrou ali no cinema um mundo para além do qual ele tinha vivido até então, um mundo contendo diversas possibilidades:

Vem desde então seu fascínio por esse mundo inventado de luz e sombras, de mulheres belíssimas, heróis e assassinos, choros, risos e ranger os dentes, em dramas que ali, na grande tela à sua frente, lhe davam a certeza de que o mundo era bem diferente daquilo que conhecia, e muito melhor. Que, se procurasse bem, conseguiria achar o caminho para sair da vilinha de casas pequenas onde morava e chegar àqueles lugares maravilhosos desse mundo tão diferente que, então, seria o dele (Silveira, 2017, p. 205-206).

Dentre todos, foi Tonho que continuou no mundo da sétima arte. Anos mais tarde, depois da noite fatídica, ele dirige filmes que serão aclamados, como o *Diacuí*, que tratava sobre do casamento trágico entre uma indígena e um homem branco, e outro sobre o *Pau-rosa*, que o levou de volta ao seu estado natal, lugar a que não tinha voltado desde que saíra em sua juventude.

Entretanto, o longa que lhe trará o seu momento de glória é lançado em 2004. O filme, que fecha a narrativa do livro, traz de volta uma referência ao passado, uma referência a Luis Buñuel. O diretor, em um livro de memórias intitulado *Meu último suspiro*, comenta que não se importava em morrer, porém lamentaria o fato de não saber o que iria acontecer depois que ele partisse. Por isso, ele gostaria de voltar dos mortos em intervalos de dez anos, caminhar até uma banca de jornal e ler sobre os acontecimentos que assolaram o mundo e depois voltaria feliz ao túmulo.

Essa cena está presente no início do filme produzido por Tonho. O que nos parece ser inicialmente uma referência à relação entre a volta do fantasma de Luis Buñuel de dez em dez anos e os encontros que se sucedem entre os personagens pode dar margem a uma outra leitura: o fantasma que volta sempre nesse período de tempo, nos encontros entre os amigos, seria na verdade o fantasma de Edu?

Percebe-se que, ao longo da narrativa, os personagens voltam ao passado para que possam atualizar o presente, e, em todos os capítulos, a figura de Edu

aparece. Edu é a ferida que permaneceu aberta em todos eles. As lacunas da narrativa são desanuviadas a cada capítulo, a cada personagem que ocupa o espaço e a voz da narração. É por Tadeu, o segundo na sequência de vozes, que ficamos sabendo que Edu morreu pouco tempo depois da noite em que conhecemos cada um. É a morte de Edu que motiva a debandada do grupo para lugares distintos, ou melhor, é a ausência dolorida do amigo idealista que consome aos poucos cada personagem. É necessário que cada um, por meio da memória, reviva o que aconteceu naquele tempo para poder seguir adiante.

A (RE)CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS EM MEIO ÀS MEMÓRIAS E AOS TRAUMAS

Como já foi mencionado anteriormente, a obra é construída a partir de cinco pontos de vista, e cada um deles é representado pela história e perspectiva de uma das personagens que aparece a cada dez anos. Temos, na sequência, Edu (1968), Tadeu (1978), Dina (1988), Tonho (1998) e Esmeralda (2003).

Durante o tempo cronológico, de dez anos, há a presença de várias vozes (polifonia) que se mesclam, dando uma ideia contínua quando se misturam presente e passado. O narrador da história encontra-se, em alguns momentos, em primeira pessoa e, em outros, em terceira pessoa, intercalando a dualidade temporal e dando ênfase a ela, trazendo um recurso da memória.

A dualidade ainda é organizada com uma manchete na parte introdutória de cada capítulo representado pelas personagens, e, como as manchetes são atuais, acabam por representar o “hoje” enquanto intrinsecamente se vê o passado sendo lembrado e contado por meio dos narradores-personagens.

Quando se pensa em algo contado a partir de uma perspectiva, tem-se a lembrança de algo que aconteceu. Isso é representado pela memória narrativa que é construída a partir dos fatos e da seleção de ações que cada um escolhe contar, não existindo uma verdade absoluta.

Segundo Halbwachs (2013, p. 30), cada “memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. A memória, muitas vezes, é trabalhada como um recurso apenas individual, já que exige esforço único, mas, em diversos momentos, representa algo que aconteceu com um grupo em específico ou até mesmo com a sociedade como um todo, ou seja, a memória coletiva é um reflexo da visão individual sobre o mesmo acontecimento.

Nessa perspectiva, a obra carrega reflexos de um momento traumático vivido pelas personagens – o período ditatorial brasileiro. Nesse espaço e tempo, as personagens viviam em Brasília, e o ponto de partida para o encontro e início da história foi a Universidade de Brasília (UnB), que sofreu fortemente por causa da realidade imposta pelos comandantes da ditadura militar.

De acordo com Pollak (1992), há três situações diferentes para a construção da identidade por meio da memória: 1. acontecimentos vividos pessoalmente; 2. acontecimentos vividos por tabela; 3. eventos de que a pessoa não participou, mas de grande relevo. Desse modo, há como associar esses acontecimentos ao trauma, pois, mesmo o foco da narrativa não sendo histórico, a História se transforma em pequenas outras *histórias* que mostram o interior e a vida de cada uma das personagens.

Para que haja a (re)construção das lembranças, há a necessidade de se pensar no coletivo para que a memória individual faça sentido e se encaixe dentro da rememoração de todos os que viveram aquele determinado momento, pois a memória é “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores” (Halbwachs, 2013, p. 91).

[...] armazenam-se, nos arquivos de memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. Mais precisamente, o que, na experiência histórica, surge como um paradoxo, a saber, excesso de memória aqui, insuficiência de memória ali, deixa-se reinterpretar dentro das categorias de resistência, da compulsão de repetição e, finalmente, encontra-se submetido à prova do difícil trabalho de rememoração (Ricoeur, 2000, p. 92, tradução nossa).

A literatura, portanto, representa essa busca por tentar narrar o inenarrável, mostra a tentativa de explicar algo que, dentro da realidade de cada personagem, acaba por ser confuso por cada lembrança se tornar vaga às vezes e retornar com força em outros momentos.

Na narrativa, é perceptível que cada particularidade das personagens é rodeada por situações complicadas que aconteceram em um determinado momento da história, e tudo se desencadeia a ponto de deixar claro, mesmo sem querer, que os eventos históricos têm grande responsabilidade pela construção psicológica de cada ser e da sociedade, que não sai ilesa de um fato tão doloroso e que afetou tantas pessoas.

Era terrível como a Universidade de Brasília, criada pelos maiores educadores do país – como o brilhante porra louca do Darcy Ribeiro –, para pensar os problemas do Brasil de uma maneira inovadora e arrojada como a própria cidade, vinha sendo massacrada pelos militares (Silveira, 2017, p. 18).

Ao final de cada capítulo, representado sempre por uma personagem dentro da obra, dá-se a busca pela reconstrução de vida, cada um tentando mudar o seu final, e uma história particular acaba se entrelaçando com a outra, como se tudo voltasse sempre à estaca zero.

A busca por uma nova identidade torna-se um longo trabalho de rememoração e tentativa de (re)construção de um eu que ficou tão marcado pela ditadura militar. Não há como dissociar cada trajetória do momento histórico da época, nem mesmo do período pós-catástrofe devido a todos os resquícios da época que rodeiam a vida deles.

Deste modo, as ações do romance equilibram-se entre história e ficção. Seu caráter histórico une-se à ação ficcional a partir do momento em que o foco encontra-se no mundo interior das personagens. Seus dramas pessoais, muitos deles diretamente relacionados ao momento histórico em que vivem, e seus efeitos nos personagens, importam mais que as ações (Araujo, 2015, p. 23).

A literatura representa, por fim, mediante essa obra, a tentativa de fechar uma ferida que permanecia – e permanece até os dias atuais – aberta e sangrando.

O ENCONTRO ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA: CONTEXTOS E NARRATIVA

Durante a narrativa, percebemos que o quinteto – Tadeu, Dina, Tonho, Esmeralda e Edu – têm suas vidas edificadas junto à construção de Brasília, cuja materialização, isto é, a formação das personagens, de suas vidas e da capital brasileira, é de suma significação para a compreensão das personagens e do “fantasma” que as rodeia. Vale ressaltar que a estruturação de Brasília aconteceu entre os anos de 1957 e 1960, pré-ditadura militar.

Dessa forma, é possível analisar o social refletido na obra de Maria José, especificamente em três momentos: ditadura militar no Brasil, construção de Brasília e a UnB, não necessariamente nessa ordem, dado que esses três momentos

são norteadores e pontos de partida importantes para a construção da narrativa e das próprias personagens.

O período ditatorial no Brasil é o “pano de fundo” da narrativa, é o primeiro espaço de tempo que nos é apresentado e para o qual as personagens se voltam à medida que tentam superá-lo. Vale ressaltar que se considera um “pano de fundo” apenas, pois o foco da história não é detalhar as ideologias, os procedimentos políticos, mas sim demonstrar como o período ditatorial é fundamental no processo de vivência e da individualidade deles. É quando conhecemos e entendemos o que, de fato, se passa na história e no desenrolar dos “fins” dos cinco personagens.

Durante esse momento histórico, os autores e suas obras foram fundamentais para que pudéssemos sentir e saber, mesmo que de forma mínima, o que acontecia naquele momento e como isso era refletido nas pessoas, ou seja, o autor e seus escritos serviram de acolhimento, denúncia e registro para que, posteriormente, se pudesse ter acesso, de certa maneira, a essas memórias e fatos.

Segundo Dalcastagnè (1996, p. 15),

No Brasil, foram os escritores que entalharam esse espaço acolhedor. É nos romances que vamos reencontrar, com maior intensidade, o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país.

Da mesma maneira, os personagens, ao exporem o que sentem e sua memória, encontram um lugar de conforto e que, sobretudo, possa confortá-los pelas frustrações e pelo sentimento de impotência pela sequência de acontecimentos e de perdas sofridas por eles. Esse é o exemplo de Edu, a personagem a partir da qual se desenrolam as demais personagens – e as suas histórias –; ele sempre é recordado e citado com saudade ou raiva, como por Dina, que tem a sensação de impotência ao descobrir que o amigo morreu na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, antes mesmo de conseguir entrar no campo de batalha como desejara (Silveira, 2017, p. 174). E essa também foi a realidade de muitos jovens que almejavam libertar-se e libertar seu país de um poder autoritário e cruel que foi a ditadura no Brasil.

Partindo de Edu, personagem que dá início à narrativa de *O fantasma de Luis Buñuel*, somos imersos em sua realidade e levados a ela por uma narrativa *in media res*, dado que a narrativa começa quando os amigos já são jovens-adultos, na faculdade e quando a ditadura estoura no Brasil. Após isso, é que

nos levam até sua infância e adolescência para que entendamos os porquês de determinados acontecimentos e de suas próprias vidas.

Retomando a narrativa de Edu, nela temos o ponto de partida: a construção de Brasília e a ditadura militar no Brasil. Ele e os amigos enfrentam o início da repressão e censura que a universidade sofre decorrente do autoritarismo militar, caos dado pela prisão de vários companheiros e amigos, e pela pré-proclamação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que afetaria radicalmente suas vidas, e a decisão de Edu em partir rumo à preparação para guerrilhar no Brasil com outros jovens contra os militares (Silveira, 2017, p. 14-18). Tudo isso é cuidadosamente detalhado pelo personagem que, posteriormente, morre na fronteira sem sequer conseguir realizar o desejo de batalhar contra a tortura, o autoritarismo e os militares, sendo mais um entre milhares de vítimas desse período.

Com isso, é perceptível que

O discurso do poder, as técnicas jornalísticas, a publicidade do governo, a autoridade da história, tudo é parodiado, estilizado, reaproveitado no contexto ficcional. E ali dentro, no interior de cada romance, dá-se a polêmica. Aparecem a voz da mãe, da polícia, do diplomata, do guerrilheiro. Cada uma delas múltipla também. Expondo incertezas ou impondo verdades, confabulam entre si e com o outro. E é justamente a partir do diálogo que essas vozes se expandem, atravessam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo em que se inscrevem, a sociedade a qual pertencem, o homem que representam em seu drama coletivo, em suas pequenas misérias cotidianas (Dalcastagnè, 1996, p. 18).

Na obra de Silveira, vemos como as personagens levam, para a vida toda, as sequelas deixadas pela ditadura: Edu morre muito antes de chegar ao campo de batalha, torturado, mutilado e jogado na Baía de Guanabara (Silveira, 2017, p. 83); Tadeu, que, até seu leito de morte decorrente da Aids – a epidemia de HIV no Brasil, que teve seu “auge” em meados da década de 1980, é uma das muitas questões pertinentes e transversais que se apresentam na trágica história de Tadeu, em meio a tantos problemas e aspectos sociais que permearam a sociedade que sofreu e viveu a ditadura de 1964 –, ao longo de seu relato lembra-se do amigo – e que também foi sua paixão – e como a notícia de sua morte afetou drasticamente sua vida em diante, alienando-se sobre a situação política e social do país como forma de refugiar-se e não sofrer, abominando quaisquer informações sobre a ditadura, as vítimas e as mortes (Silveira, 2017, p. 79).

Por conseguinte, Dina ficou estéril em decorrência do aborto de seu primeiro filho, consequência da tortura e dos abusos que sofreu ao ser pega pelos

militares, e seu companheiro, Délio, teve lesões permanentes na perna, fazendo-o “puxá-la” para sempre (Silveira, 2017, p. 152-172); Tonho, dentre o quarteto sobrevivente, foi o que mais teve sua vida dilacerada pela ditadura, pelo seu relato e pela sucessão de frustrações (desde seu sentimento de exclusão por não se sentir pertencente ao grupo dos amigos e posteriormente o divórcio, o sequestro da filha e o fato de ser obrigado a se afastar dela), teve aversão aos colegas e uma revolta crescente e gigantesca pelas injustiças que sente sofrer e que sofreu, como um ciclo sem fim (Silveira, 2017, p. 191-234); e, por fim, Esmeralda, que, ao redigir sua última carta que antecede seu assassinato, revela para Dina – e para nós – que foi vítima de abuso sexual por anos pelo amigo militar do pai, além de presenciar o suicídio do primo – e primeiro amor –, e teve para sempre um bloqueio emocional, jamais permitindo-se se sensibilizar ou amar, rejeitando até amar o próprio filho (Silveira, 2017, p. 244, 266-278).

Todos esses traumas, vividos e sofridos por conta da ditadura, ligam, de certa forma, as personagens e suas vidas para sempre, de tal forma que jamais, mesmo que queiram, não conseguem se desvencilhar da dor e, muito menos, da lembrança dos tempos em que se conheceram no cineclube da UnB e, sobretudo, da paixão que tinham pelos filmes do diretor Luis Buñuel. Isso se dá pela compreensão e pela percepção da situação traumática que estamos vivenciando e em que estamos inseridos, como pontua Ginzburg (2000, p. 45):

Na medida em que percebemos como a História é violenta, como o autoritarismo nos marca profundamente, como os antagonismos sociais são radicalmente difíceis, como nossa experiência não é passível de fácil entendimento, é acentuada nossa perplexidade. Ficamos perplexos porque a História pesa sobre nós como um trauma, difícil de assimilar, de compreender, e representá-la, considerando sua complexidade, exige uma atitude de renovação, perante as limitações dos recursos de linguagem convencionais.

A ligação das personagens por meio do trauma e das memórias é explicada pelo que Candido (2019, p. 35) afirma a respeito do compartilhamento grupal de uma mesma necessidade – ou, no caso das personagens, uma dor em comum e incessante que foi a ditadura –, dado que “os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo”.

Além disso, essa correspondência grupal por encontrarem entre si aspectos e repercussões também está associada ao sujeito que vê na coletividade a

autenticidade e reciprocidade necessárias para supri-lo, resultando em um único sujeito, isto é, um sujeito coletivo; sujeito que é gerado a partir do pensamento em comum de um mesmo grupo que compartilha do mesmo propósito (Goldmann, 1976, p. 204). Em *O fantasma de Luis Buñuel*, percebemos que cada personagem, quando destacado e narrador de sua história e da História sob seu ponto de vista, parece necessitar e/ou buscar no outro a peça faltante em si.

Ao final de cada capítulo, ficamos cientes de uma partida que significa a desintegração do grupo e, conseqüentemente, de cada um individualmente que via no outro uma complementação de si, pelas afinidades e, sobretudo, pelos traumas e pelas memórias vividas e compartilhadas, explicitando o aspecto social presente na obra de Silveira, fator importante para compreensão de sua narrativa.

Ao longo de toda a obra, fica evidente que o aspecto social é fato indispensável para compreender ações e pensamentos das personagens, apesar de terem um caráter coletivo, ao se afastarem por causa das escolhas individuais e pelo acaso do destino. Percebemos, ainda, como a ditadura é um pano de fundo para o desenvolvimento psicológico de cada personagem e, além disso, que a soma de cada história resulta na solução de um quebra-cabeça que, a princípio, parece turvo e inacabado quando não pensamos nas personagens – e em suas vidas – coletivamente.

Trazendo a ficção para a realidade, vale observar o que Ginzburg (2009, p. 557) fala a respeito da criação artística em meio a um tempo sombrio e sua importância:

Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu.

É evidente, portanto, a importância da obra literária para a reflexão da história e, sobretudo, para a compreensão de quem somos e de nossa identidade. Se pensarmos nesse fragmento extraído de Ginzburg (2009) e no capítulo narrado por Tadeu, o rapaz encontra na criação artística uma forma de escapar da

realidade e, sobretudo, dos fantasmas da ditadura que continuavam a atormentá-lo. No ápice de sua enfermidade, publica um livro como em uma tentativa de permanecer um mito, isto é, de que sua arte e sua memória não morram, de que apenas os traumas e as dores se extirpem, mas a memória, não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre encontros e desencontros, traumas e memórias, as personagens de *O fantasma de Luis Buñuel* nos permitem acessar uma narrativa que, apesar de seu teor ficcional, é inundada em denúncia e a exploração de um momento latente de autoritarismo e resistência que foi a ditadura militar no Brasil.

A resistência permanente naqueles que sobreviveram é resultado de traumas e memórias que se consolidaram e alcançaram uma espécie de resiliência, mas as cicatrizes provenientes de momentos dilacerantes, seja a construção de Brasília ou a própria ditadura militar e o impacto dela nas personagens, ainda são rememoradas.

Ademais, é válido ressaltar que, além do social, do trauma e da memória, percebemos que tais palavras são usadas como registro, força, algo capaz de destruição e mudança.

Percebemos isso na fala de Tadeu, que muda radicalmente por causa das feridas da ditadura, mas, sobretudo, pelas palavras motivadas pela sua sexualidade que, por vezes, o encheram de insegurança, de cortes; no caso de Edu, as duras palavras de sua avó e também de Esmeralda sobre não o amar, mudaram-no em seu âmag; e, sobretudo, Tonho, que viveu uma vida de traumas, desde sua infância, com situações de humilhação que passou até a fase adulta, ocasionadas pela família de sua esposa – e da própria esposa.

Ao todo, entendemos que as palavras proferidas a essas personagens mudaram-nas, sobretudo pela memória e pelo trauma que essas mesmas palavras causaram.

Pontes (1999, p. 50-51, grifo do autor) se aprofunda no uso das palavras e no poder transformador delas sobre nós:

Sabemos que a palavra exprime a essência do mundo e do homem, consubstancia mentalidade. Conhecemos seu poder de orientar-nos no mundo, seu poder ordenador do caos, este que encontramos quando abrimos os olhos para a vida.

A palavra intervém para dar forma ao informe; sentido ao confuso; direção ao que carece de rumo. Portanto, também precisamos ter em conta que há palavras que são pronunciadas com o fim deliberado de manter o informe, o confuso, o indirecionado. Ao cobrarmos consciência disso, é inevitável passar a fazer uso das palavras, com responsabilidade.

É incrível constatar que o uso da palavra é feito quase sempre para enganar, burlar, mistificar o *outro*. Seu uso – e aí é que reside a similitude que tem com a arma –, tanto pode servir à infidelidade da consciência, quanto à fidelidade das convicções puras mais recônditas.

Assim, não só as palavras, como também a memória e o trauma, são capazes de modificar e perpetuar-se no ser e em sua vida, mas também refletem no outro e em todos aqueles que de forma direta ou indireta carregarão tais lembranças, feridas. Além disso, vemos como o aspecto social, a construção de Brasília, a universidade e a ditadura foram elementos integrantes dessa memória e também desse trauma, partes indissociáveis das personagens e de suas trajetórias que, independentemente do espaço-tempo, jamais serão esquecidas, mesmo após a morte.

The relation between the social aspects and the literary construction in *The ghost of Luis Buñuel*

Abstract

The entitled work *The ghost of Luis Buñuel*, written by Maria José Silveira, it unfolds an Brazilian historic period of five decades and involve five narrator's character Edu, Tadeu, Tonho, Dina and Esmeralda are youngsters that testify violence originating from military dictatorship and have they're life marked for this event. It reflects, in this brief study, the relation there is between the social and historic aspects and the "literary do" since the author doesn't pledge detail the facts and real events in the past, but uses it for develop the plot of the characters because, in the course of reading, it's evidence that the focus of the writer the focus of the writer is to present the experiences lived and the trauma that them carry.

Keywords

Movie theater. Dictatorship. Memory.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, A. A. V. *A representação da ditadura na literatura: memória e ficção em O Fantasma de Luis Buñuel e K. – relato de uma busca*. 2015. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras Português/Inglês) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.
- DALCASTAGNÈ, R. *O espaço da dor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- GINZBURG, J. *Autoritarismo e literatura: a história como trauma*. Rio Grande do Sul: Vydia, 2000.
- GINZBURG, J. A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse. In: SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. de A. (org.). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2009. v. 2, p. 557-568.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- OLIVEIRA, C. M. de. A representação do painel histórico brasileiro na obra *O fantasma de Luis Buñuel*, de Maria José Silveira. *Revista Educação e Linguagens*, Campo Mourão, v. 4, n. 7, p. 182-199, jul./dez. 2015.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- PONTES, R. *Poesia insubmissa afrobrasílica: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto*. Fortaleza: EUFC; Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.
- RICOEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- SILVEIRA, M. J. *O fantasma de Luis Buñuel*. 2. ed. São Paulo: ZLF Editorial, 2017.