

O fantasma de Luís Buñuel, de Maria José Silveira: da repressão política aos dramas existenciais de uma geração

Maria Zaira Turchi
Vera Maria Tietzmann Silva

UFG



Maria José Silveira é hoje uma das mais competentes vozes do romance goiano contemporâneo, trajetória que iniciou em 2002, com a publicação de *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, livro que recebeu o prêmio de melhor romance de autor estreante, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA. No ano seguinte, publicou uma biografia romanceada, *Eleanor Marx, filha de Karl*, em 2004, *O fantasma de Luís Buñuel*, que recebeu menção honrosa do Prêmio Nestlé de Literatura, e em 2006, *Guerra no coração do cerrado*. Nesses quatro romances, evidencia-se sua preferência em mesclar matéria histórica e ficcional. Desde o seu romance de estréia, a escritora tem se voltado para a esfera da ficção histórica e seus romances abrangem desde fatos históricos romanceados até obras que buscam refletir sobre os dramas de uma geração.

Paralelamente a esta produção para adultos, Maria José Silveira vem publicando, também desde 2002, narrativas destinadas a crianças e jovens. Entre os títulos até agora editados, incluem-se narrativas juvenis e infantis. Como ocorre em seus romances, suas obras de literatura infantil e juvenil manifestam a linhagem estilística e temática que envolve pesquisa histórica no domínio da ficção literária.

Uma característica importante da ficção contemporânea é a retomada do romance histórico que se desdobra em múltiplas formas de narrar alheias às dicotomias excludentes. Dissolvem-se as fronteiras claras entre ficção e não-ficção, e são introduzidos no

universo literário materiais concretos e experiências vividas no cruzamento entre a recepção interpretativa e o impacto da experiência direta. O romance histórico contemporâneo afirma sempre que o seu mundo é fictício e, ao mesmo tempo, inegavelmente histórico. Não importa o relato dos acontecimentos em si, mas a possibilidade de abrir novas direções para pensar os acontecimentos. Além disso, o romance histórico contemporâneo realiza experiências de formas híbridas dos gêneros literários e não-literários, misturando notícias de jornal, cartas, poemas, filmes, numa profusão de discursos e vozes. Por diversos motivos, o terceiro romance de Maria José Silveira é representativo dessa tendência.

A análise de *O fantasma de Luis Buñuel* pretende mostrar como essa obra se insere na ficção histórica contemporânea, revelando a identidade autoral dessa romancista e lançando luzes ao conjunto de sua obra ficcional. Pretende mostrar, também, como a escritora se vale da mistura de discursos e de linguagens, desde a utilização de múltiplos narradores até a inclusão de cenas de filmes, de fragmentos de notícias de jornal, de trechos de poemas e de cartas no espaço da narrativa literária, traços evidentes do romance contemporâneo.

As relações entre literatura e história estão hoje no centro do debate e apresentam-se no cerne de questões que caracterizam a contemporaneidade: a crise dos paradigmas de análise da realidade, o fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social, a compreensão da história como discurso, a perspectiva da interdisciplinaridade como caminho para o diálogo da literatura com as ciências humanas e com as diversas expressões artísticas. A perspectiva da Nova História Cultural tem estreitado a relação entre literatura e história e tem contribuído para a crítica da literatura na construção de uma teoria do romance histórico contemporâneo, ou da metaficção historiográfica da pós-modernidade, na denominação de Linda Hutcheon (1991).

Neste romance, a história está presente nas referências a pessoas reais, que a autora conheceu direta ou indiretamente (entre as quais inclui-se o goiano Honestino Guimarães, até hoje desaparecido), segundo ela mesma depõe:

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 (SILVEIRA, 2004, p.333).

Também no âmbito das ações, há diversos fatos verídicos, como a invasão da UnB, o fechamento do Congresso, o treinamento de guerrilheiros em Cuba, a edição do AI-5. São fatos que aparecem com grande impacto na primeira parte de *O fantasma de Luís Buñuel*, ambientada em 1968. Contudo, o leitor não está diante de uma grande reportagem, mas de um romance, de uma obra cujas ações se equilibram, ou deslizam, entre a história e a ficção. Aliás, a sua estrutura sugere, o tempo todo, um movimento de oscilação, um vaivém, ou um deslizar entre margens, bem em sintonia com o clima de insegurança, de instabilidade que se instalou no país nos anos 60 e 70.

Por um lado, a peculiar construção do texto, que traz recortes de jornal relativos ao dia em que inicia a ação na abertura de cada segmento, reforça esse caráter documental e, pois, histórico do romance, amarrando a ação ficcional aos fatos verídicos de seu tempo. Por outro, ao focalizar os personagens centrais, a autora revela seu mundo interior, envolvendo o leitor emocionalmente em seus dramas pessoais, o que reforça o caráter ficcional da narrativa. De onde se conclui que também o conjunto dos personagens sofre um processo de deslizamento entre o real e o inventado, entre o histórico e o ficcional.

Em *O fantasma de Luís Buñuel*, os acontecimentos históricos estão presentes, mas importam menos os fatos e mais o efeito que eles causam sobre os personagens que os vivenciam. Ou seja, o foco não incide prioritariamente sobre as ações em si, mas sobre as reações que provocam nos personagens. Além do título enigmático, um aspecto que imediatamente chama a atenção do leitor é o modo peculiar como este romance se organiza. A narrativa se divide em cinco partes, seguidas por um breve epílogo. Cada parte situa-se numa década diferente e tem como centro das ações um dos cinco protagonistas. Outro dado inovador é o fato já mencionado de cada parte (e também o Epílogo) abrir-se com uma seleção de notícias de jornais de circulação nacional (JORNAL DO BRASIL, FOLHA DE SÃO PAULO e O GLOBO). São notícias contemporâneas à ação ficcional, garimpadas pela autora em pesquisa feita junto a periódicos da época.

A justificativa para tal procedimento, assim como para o título do volume, vem explícita no texto, relaciona-se ao livro de memórias de Luís Buñuel, *Meu último suspiro*, em que o cineasta espanhol não lamenta morrer, mas, sim, ficar sem saber o que se passa no mundo. Por isso, planeja voltar à vida, de dez em dez anos, passar numa banca e comprar alguns jornais. Diz, então, Buñuel: "Com os jornais debaixo do braço, [...] retornaria ao cemitério e leria os desastres do

mundo, antes de tornar a dormir, satisfeito, na proteção tranqüilizadora da sepultura” (BUÑUEL apud SILVEIRA, 2004, p.135-136).

O encontro casual dos amigos Dina, Tonho e Esmeralda em um cinema no Rio de Janeiro, durante a exibição de um filme de Buñuel, e a coincidência de haver transcorrido uma década desde o seu último encontro leva-os a adotar a mesma prática imaginada pelo cineasta e justifica a inclusão das notícias do dia no início de cada segmento narrativo.

A ação do romance se estende por 36 anos, repartidos em cinco décadas diferentes, e que podem agrupar-se em dois tempos, definidos pela situação histórico-política do país. O primeiro desses tempos é o da repressão, incluindo o seu abrandamento, que se anunciou gradual e progressivo (a “abertura” de 1979), e que cobre os dois primeiros segmentos – os relatos de Edu e Tadeu. O segundo tempo, um tempo de liberdade, compreende os três últimos segmentos narrativos do livro e o seu epílogo, que acontecem após a restauração da democracia.

Por um lado, a sucessão das cinco partes e do epílogo que compõem *O fantasma de Luís Buñuel* ordena-se linear e cronologicamente, seguindo sempre adiante e com lapsos temporais regulares, de 1968 a 2004. Essa previsível marcha dos anos, que imita o fluxo da história, dá ao leitor uma sensação confortável, de estabilidade, de previsibilidade. É a sua margem de segurança. Mas este é um enredo que se constrói na instabilidade – e a segurança é rompida subitamente quando o último segmento narrativo se antecipa à data prevista com a chegada da carta-confissão de Esmeralda e, em seguida, o Epílogo traz a notícia de seu destino trágico.

Além dessa súbita ruptura, ao longo de cada relato o tempo apresenta um constante deslizar entre o presente e o passado da narração, ora atendo-se aos acontecimentos vivenciados na década em foco, ora retomando cenas do passado, seja do passado próximo, compartilhado com os amigos (os anos 60 em Brasília), seja de um passado mais remoto, pessoal e secreto (a infância e a puberdade no Estado de origem de cada protagonista). Nas suas idas e vindas, consciência e memória vão revelando simultaneamente ao leitor, pela via da ficção, a história da vida política e a história da vida privada brasileira.

Os cinco protagonistas de *O fantasma de Luís Buñuel* ficam se conhecendo na UnB, onde estudam, e, juntos, formam uma espécie de amostragem da juventude brasileira. Eles vêm de diversos quadrantes do país, têm histórias de vida distintas, pertencem a classes sociais diferentes. Edu vem do Recife, Tadeu de Salvador,

Dina de Goiás, Tonho de Manaus, Esmeralda do Rio de Janeiro. Brasília amarra suas histórias, produz a síntese de suas diferenças.

Brasília exerce sobre os jovens universitários sua força de atração e transforma em unidade a diversidade do grupo. É lá que eles compartilham, além da juventude, o fervor pelas causas sociais, a luta pela liberdade, os laços afetivos que os unem e a paixão pelo cinema, especialmente pelos filmes do diretor espanhol Luís Buñuel. Contudo, o clima de repressão que se instala na capital logo faz com que ela inverta sua força, que de centrípeta passa a centrífuga. É quando, um a um, todos saem de Brasília, Edu em primeiro lugar. Esse movimento de fluxo e refluxo irá repetir-se a cada década, nos encontros casuais ou marcados do grupo, cada vez mais reduzido.

Esses encontros, ainda que postos em destaque visto construir a estrutura mesma do romance, são aproximações transitórias, pouco mais do que vazias celebrações rituais, que repetem com os personagens a mesma impressão de instabilidade verificada no tratamento do tempo. Apesar de tudo, quando outros laços estiverem desfeitos ou, pelo menos, esgarçados, a magia do cineasta espanhol ainda continuará a unir o grupo, como o leitor pode verificar no final do romance.

É curioso, além disso, constatar que esse movimento oscilatório de idas e vindas não se efetiva em Brasília, onde os amigos viveram sua juventude, mas no Rio de Janeiro, a antiga capital do país, sugerindo obliquamente um retorno também no tempo, para antes dos funestos eventos dos anos 60 – uma década que havia começado com a auspiciosa inauguração da nova capital. Nesse mesmo movimento de oscilação pode-se incluir o tratamento dado ao foco narrativo.

A divisão de *O fantasma de Luís Buñuel* em partes, cada qual identificada a um dos cinco protagonistas, naturalmente deveria desembocar na opção pelo foco de primeira pessoa, dando voz ao protagonista, o que Maria José Silveira faz, mas não com exclusividade. O primeiro segmento (Edu) é narrado só em primeira pessoa e o terceiro (Dina), em terceira, escolhas bem de acordo com o perfil dos protagonistas – Edu mais sensível e Dina mais objetiva, e também com a coerência e solidez de caráter e de comportamento que ambos apresentam. Nos outros três segmentos, relacionados a Tadeu, Tonho e Esmeralda, a voz narrativa alterna-se constantemente entre a primeira e a terceira pessoa. Nesses relatos, com freqüência o foco desliza da voz do protagonista para uma voz de fora, que prossegue contando a história do personagem em destaque, aderida ou não à sua consciência. Isso contribui para compor o perfil instável desses personagens e, indiretamente, para

reforçar o clima também instável que perpassa outras instâncias da construção do romance. No Epílogo, o foco volta a afastar-se para a voz de um narrador de terceira pessoa, um isento observador dos fatos.

O foco narrativo repartido entre primeira e terceira pessoa sintoniza-se com a oposição história/ficção e também indiretamente com o cinema, paixão maior do grupo de amigos. O ir e vir do panorama histórico do país à história individual dos estudantes, assim como da visão de alguém que está fora do palco das ações à visão de quem está vivendo essas ações sugere um duplo movimento, de afastamento e de aproximação. Isso, em cinema, tem seu paralelo no movimento de câmera, que recua nas tomadas panorâmicas e se aproxima nos *closes*. A escritora demonstra plena consciência do papel determinante da visão dos narradores na interpretação dos eventos, explorando no foco narrativo a tensão entre discurso e diegese.

Essas múltiplas sugestões de oscilação, ou de deslizamento, são reforços sutis, fios de uma tênue rede significativa que, combinados, ajudam a recriar para o leitor o clima de insegurança que tomou conta do Brasil nos chamados “anos de chumbo”, um tempo que marcou para sempre toda uma geração – neste romance, a geração dos cinco jovens universitários: Edu, Tadeu, Dina, Tonho e Esmeralda.

O tempo de Edu

Edu centraliza as ações do primeiro segmento narrativo, intitulado “A noite do princípio” e datado de 1968. O romance, pois, principia no apagar das luzes da década de 60, período que imprimiu grandes alterações no comportamento, na mentalidade e nos produtos culturais do mundo todo.

Os anos 60 podem ser definidos como um tempo de mudança. Muitos hábitos, conceitos e comportamentos que hoje nos parecem normais e rotineiros tiveram sua gênese nessa década. É o tempo da eclosão do feminismo, da liberação sexual, da disseminação das drogas entre a juventude, do movimento *hippie* e das bandas de *rock* que alucinaaram jovens de todo o mundo. Tempo de informalidade, de ousadia, tempo de liberdade, de paz e de amor. Mas também de guerras (quente e fria) e, na América do Sul, de governos autoritários, com seu caudal de violência.

No Brasil, a década começou com a inauguração de Brasília, obra de arquitetos, urbanistas e paisagistas brasileiros, uma cidade única, cópia de nenhuma outra, construída em tempo recorde. Capital surgida do chão agreste, oásis em meio ao sertão, Brasília

representou, no imaginário nacional, a possibilidade de um tempo novo, de uma vida política passada a limpo. Este primeiro segmento do livro de Maria José Silveira recupera a atmosfera febril da construção da nova capital por meio das lembranças de Edu e de seu pai, engenheiro de estradas e companheiro de trabalho de Bernardo Sayão. O menino Edu acompanhou o nascimento da cidade junto com o pai. São cenas de um passado que o jovem revisita pela memória. Um passado de luz, como o nome do palácio-residência do Presidente, Alvorada.

Mais do que registrar as mudanças libertadoras dos anos 60, este primeiro segmento registra o apagar das luzes e a escuridão instalada (pelo menos no Brasil) nesse final de década, com a ditadura militar e seus desmandos. Nas palavras de Edu: “Foi o ciclo se cumprindo: esplendor e noite escura. Fica faltando o amanhecer”.

O tempo de Edu, pelo menos para o leitor, encerra-se com o findar de 1968, quando ele some de cena e entra na clandestinidade, em busca do “amanhecer” a que ele alude. Pela voz dos outros personagens, fica-se conhecendo um ou outro fragmento de sua vida dali para a frente, apenas retalhos esparsos, que Esmeralda recebe em cartas postadas de países diferentes a cada vez, nas quais Edu faz planos de voltar ao Brasil.

No início da década de 70, ele efetivamente volta, para ser detido e morto pela repressão. Seu tempo foi bem escasso, mas sua imagem se mantém ao longo dos anos na memória de todos os amigos. Como o cineasta que eles tanto amavam, Edu também permanece na narrativa no decorrer das décadas, cosendo as histórias de vida e as lembranças com que *O fantasma de Luís Buñuel* é construído.

O grupo de cinco amigos caracteriza-se pela diversidade, manifestada principalmente no fato de eles procederem de diversos quadrantes do país, o que implica também serem portadores de heranças culturais diferentes. Se observarmos a constelação familiar de cada um dos cinco amigos, veremos que o único a ter uma família relativamente bem estruturada é Edu, e também é ele, por força da profissão do pai, quem há mais tempo vive em Brasília.

Como a maioria dos candangos, o pai de Edu migrou do Nordeste para a nova capital, deixando para trás o passado e a decadência do latifúndio do avô, senhor de engenho. Desligar-se do passado e integrar-se com entusiasmo ao canteiro de obras favoreceu o fortalecimento dos laços afetivos entre pais e filhos, laços que vinham sendo minados pela avó autoritária, matriarca da família em Pernambuco.

Como o pai, ao tempo da construção de Brasília, também Edu está empolgado com a perspectiva de construir o novo. Não estradas de concreto que levam à nova capital, mas seu equivalente simbólico: em seu idealismo adolescente, Edu se prepara para ajudar a construir os caminhos da revolução, capazes, segundo acredita, de levar o Brasil a um novo tempo e a um novo modelo de sociedade, mais justa e fraterna. Por fazer parte de uma família bem construída, que acredita no amanhã, uma família que participou da construção da utopia de JK, Edu está mais capacitado a perceber a guinada radical sofrida pelo país com a instalação da ditadura e de sofrer um impacto maior com a mudança dos rumos políticos. Some-se a isso a sua extrema juventude – 19 anos em 1968 –, sua lucidez intelectual e a sensibilidade de seu temperamento bastante introspectivo e teremos o retrato do herói, tornado completo e acabado com seu precoce assassinato pela causa da revolução. Sem dúvida, o papel de herói que Edu desempenha prolonga-se ao longo de toda a trama, apesar de ele estar presente, de fato, apenas neste primeiro segmento, relato do último dia de sua permanência em Brasília antes de entrar na clandestinidade. No imaginário dos amigos, sua imagem ganha contornos míticos.

Aliás, um dado digno de nota é a inversão que ocorre na construção de *O fantasma de Luís Buñuel* no que se refere à organização das ações. Ao contrário do que acontece em muitos romances, em que as ações vão somando-se num crescendo até atingirem seu clímax próximo do final, com a concomitante resolução de seu conflito maior, neste romance de Maria José Silveira tudo acontece neste primeiro segmento, inclusive o desaparecimento do protagonista-herói.

As ações subsequêntes decorrem dessa primeira seção e a ela sempre aludem. Inclusive o desfecho da trama, a longa carta de Esmeralda, assim como o Epílogo, dando conta de seu destino fatal, atam as pontas da história de Esmeralda com a de Edu, ao retomar os acontecimentos ligados à saída do jovem guerrilheiro de Brasília em dezembro de 68, rumo a Cuba, no auge da crise provocada pelo AI-5. Com o final retomando o início, arredonda-se, pois, o romance. Esta história, com o enredo organizado às avessas e com um andamento circular, sempre voltando ao ponto de partida e retomando os acontecimentos de 68, tem um ritmo obsessivo, peculiaridade que também está em sintonia com esse tempo “fora dos eixos”, tempo que os cinco amigos percebem como surreal.

Em 1968, no início do romance, Brasília não vive mais seu clima épico e seus dias de festa. A edição do AI-5, a feroz repressão aos descontentes, a resistência dos grupos que se organizam e picham

paredes à noite, a violenta invasão do *campus* da UnB, as *blitzen* da polícia, resultando em prisão e tortura, o fechamento do Congresso – tudo isso transforma a alvorada da nova capital em noite de opressão. A cidade deixa de ser um oásis para transformar-se em campo de guerra, e isso é retratado em cenas impressionantes neste primeiro segmento, que inicia com uma referência do protagonista ao filme “O cão andaluz”, de Luís Buñuel. O romance se inicia com a primeira cena desse primeiro filme de Buñuel: “A navalha cortando aquele olho em dois, como se fosse um ovo cozido meio mole, cara. Aquilo não me sai da cabeça” (SILVEIRA, 2004, p. 11). No filme, a cena inicial mostra uma mulher que tem seu olho cortado por uma navalha de um homem e vai encadeando uma série de imagens oníricas, como se fossem um pesadelo. As imagens finais do romance referem-se, também, às cenas finais do último filme do cineasta: “Labaredas de fogo, vermelhas, alaranjadas, pretas, sobem e envolvem os cacos, pedaços e fragmentos, tudo que foi explodido. A tela é chama” (SILVEIRA, 2004, p. 331).

Este cineasta espanhol, fortemente influenciado pelo surrealismo de Dali, comprazia-se em chocar as platéias com cenas de insólita violência. Sua presença neste livro, nem sempre explícita, pode ser percebida desde o título até as últimas páginas, costurando o texto, mantendo sua unidade. Edu reflete sobre o fascínio que os surrealistas exerciam sobre o grupo ressaltando que ele e seus amigos queriam “ir além do escândalo surrealista.” Diante das cenas de violência presenciadas em Brasília, dentro e fora do *campus* universitário, com a prisão e tortura de tantos militantes jovens como eles mesmos, o bizarro mundo de Buñuel já não parece pertencer apenas a pesadelos. Ou, por outra, também o oposto é válido: a vida no Brasil tornara-se surreal, deixando os domínios do plausível para ingressar nas trevas de um pesadelo que parecia não ter fim. Na esperança de contribuir para o fim desse pesadelo, Edu vai embora de Brasília na noite de 31 de dezembro de 1968.

O tempo de Tadeu

O relato de Tadeu, como comprova o recorte de jornal que abre o segmento, ocorre em 16 de outubro de 1978, dez anos depois da partida de Edu de Brasília. Ou seja, há um lapso de praticamente dez anos de silêncio interpondo-se entre a fala de Edu e a de Tadeu. Um tempo assim definido por Tânia Pellegrini em seu livro *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*:

Os anos 70, na verdade, iniciaram-se com o AI-5, em 68, e terminaram com a anistia e a “abertura”, em 79, caracterizan-

do-se, assim, como um período francamente marcado pela militarização do Estado e por todas as conseqüências resultantes desse fato para a vida econômica, política, social e cultural do país. (PELLEGRINI, 1996, p.5).

No que se refere à vida cultural, a repressão se fez principalmente por meio da censura, que atuava de maneira drástica, implacável e não raro obtusa sobre jornalistas, professores, literatos, cineastas, produtores de TV, compositores, dramaturgos, seja impedindo a divulgação de suas idéias ou de seus produtos, seja perseguindo-os como cidadãos. O exílio voluntário foi a saída de muitos intelectuais e artistas nesse período. Muitos romancistas encontraram a válvula de escape para sua insatisfação na literatura fantástica, como fez José J. Veiga, em *A hora dos ruminantes* (1966) e *Sombras de reis barbudos* (1972), ou Érico Veríssimo, em *Incidente em Antares* (1971). São produções análogas, em sua estranheza, aos filmes surrealistas de Buñuel, que os protagonistas deste romance de Maria José Silveira tanto amavam.

Tanto na atmosfera fantástica como na surreal espelha-se a situação anômala, violenta e incompreensível que tomou conta do Brasil durante os anos negros da ditadura militar. No romance de Maria José Silveira, contudo, Tadeu não parece interessar-se por esse lado engajado e insubmisso de sua geração – e especialmente de seu grupo de amigos – diante da repressão política. Seu desejo de libertação é mais pessoal e restrito. Diz respeito apenas a si mesmo.

Para falar de Tadeu, é preciso considerá-lo em relação ao restante do grupo – ele era o diferente, por ser rico e ser homossexual (ainda que não assumido, nos seus tempos de Brasília). É preciso, sobretudo, considerá-lo em relação a Edu e Esmeralda, já que formavam um triângulo amoroso bastante peculiar. Edu morre vítima da repressão ignorando a paixão de Tadeu e ignorando igualmente o resultado de sua única noite de amor com Esmeralda. Tempos depois, em décadas diferentes, Tadeu e Esmeralda também têm destinos trágicos, ele vítima da Aids, ela, de uma ação terrorista no exterior. Não se trata, na verdade, de um triângulo de três amantes em disputa erótica, mas de três indivíduos encarcerados, cada um, em sua irreparável solidão.

Um aspecto crucial na diferença de perfil de Edu e Tadeu diz respeito às suas maiores preocupações. Edu, interiormente bem resolvido, volta seu olhar para fora, para o social, para a vida política do país e adere ao movimento de resistência ao regime. Já Tadeu volta seu olhar para dentro de si mesmo, pois o cerne de seus

problemas está na sua busca de identidade. No início de seu relato, lembra a composição do grupo:

Dali, além do Edu, só Dina tinha militância; nós, os outros, éramos da famosa, leviana, irresponsável e maravilhosa esquerda festiva. Tonho era o cineasta, Esmeralda, a artista, e eu, o que era eu?
A bicha. (SILVEIRA, 2004, p.74).

Apesar da propalada liberdade sexual e quebra de barreiras discriminatórias da década de 60, Tadeu se debate com sua orientação sexual. Sabe-se homossexual, mas quer impressionar os outros – e a si mesmo – como heterossexual (chega até a simular um namoro com uma menina de “corpo hermafrodita” chamada Darcy, “um nome unissex”). O grande trauma que guarda do tempo em Brasília é seu amigo Tonho, num acesso de destempero, havê-lo xingado de “Bicha patética”.

Depois de um confronto com a polícia – que só vai ser esclarecido mais adiante, no relato de Tonho – decide abandonar o curso de Arquitetura no começo dos anos 70 e ir embora. Vai para o Rio, é sua segunda fuga. A primeira fora de Salvador para Brasília, anos antes. Não vai, como Edu, ao encontro da Revolução, mas vai ao encontro de si mesmo. De fato ele se encontra, ao deixar emergir sua natureza feminina, que ele assume como Mirley, codinome com que enfrenta suas guerrilhas noturnas pessoais pelas ruas e inferninhos do Rio.

O segmento dedicado a Tadeu tem por subtítulo “Os arautos negros”, nome do poema que dá nome ao volume de estréia do poeta peruano César Vallejo. É o livro preferido de Tadeu, como confirma Dina mais adiante, livro que vai acompanhá-lo sempre, à cabeceira de sua cama, até a morte. É pelo menos curioso observar os muitos aspectos que identificam o poeta e seu leitor. Vejamos algumas dessas aproximações.

Ambos são caçulas, inseguros e desajustados. Ambos têm problemas de identidade, o poeta, por não saber a data exata de seu nascimento; Tadeu, por não sentir-se apto a definir-se sexualmente. Um e outro aderem ao comunismo e ao movimento revolucionário apenas cerebralmente, sem se comprometerem. Preferem resguardar uma certa independência, mantendo-se livres de jugos. Outro elemento curioso a uni-los é a ascendência religiosa em suas famílias. Vallejo era filho de um padre, enquanto Tadeu era filho de mãe carola. Aliás, no que se refere à presença de padres nas suas histórias de vida, vê-se que, no caso de Vallejo, o padre era seu pai biológico; no de Tadeu, o padre em cena é um sedutor, que o sodomiza quando menino.

O poeta e seu leitor são fruto de mestiçagem, ainda que bastante diversa, pois o peruano era mestiço racial, filho de espanhol e de índia, mas Tadeu era (se poderíamos assim dizer) um mestiço social, filho de um homem sem fortuna e sem caráter que se casa com uma moça rica e religiosa. Sendo baiano, além disso, a mestiçagem racial, tão disseminada na região, talvez também se estendesse a seus antepassados, o que, se não é declarado, tampouco é desmentido. Também a morte irmana Vallejo e Tadeu, tendo ambos morrido ainda relativamente jovens, de doenças então pouco conhecidas, o impaludismo e a Aids, respectivamente.

Existem muitos fios que unem as histórias de vida dos cinco amigos, seja nas suas semelhanças, seja nas suas diferenças. Vejamos, por enquanto, as que ligam Edu, Tadeu e Esmeralda, os lados do mencionado triângulo. A constelação familiar de Tadeu mantém pontos de semelhança e de contraste com a de Edu. Sendo de Salvador, é nordestino como o amigo, mas sua posição na família é oposta: enquanto Edu é o primogênito, Tadeu é o caçula. Edu tem um irmão bem mais novo, que ainda só se interessa por esportes; Tadeu tem dois irmãos bem mais velhos, já definidos na vida e que o desdenham. Esmeralda, que mora num subúrbio do Rio, é filha única.

Na família de Tadeu, o relacionamento com os pais mostra um franco desequilíbrio: a frieza e opressão do pai é contrabalançada pelo protecionismo e devotamento da mãe, atitudes que se opõem ao equilíbrio saudável dos pais de Edu. Esmeralda, o leitor fica sabendo bem mais tarde, vive uma situação aparentemente normal, mas, de fato, bem mais dura do que Tadeu, pois, à revelia da mãe, o pai dispõe dela como de uma mercadoria para agradar seu superior e dele obter favores.

Entrando por esta seara, é interessante notar que, de modo discreto, a autora estende um fio sutil unindo as três histórias, costurando a infância desses três amigos com um mesmo tipo de episódio, com variações de intensidade e de conseqüências. Trata-se das cenas de *voyeurismo* presenciadas por Edu, Tadeu e Esmeralda quando crianças. A avó de Edu, em sua fazenda, e o pai de Tadeu, em sua casa na Bahia, são espreitadores de fechaduras, altas horas da noite. Ambos têm em comum serem representantes de uma sociedade arcaica e patriarcal em decadência, mas que, nem assim, perdem a pose e o autoritarismo. Some-se a essa pose a hipocrisia encobrendo a devassidão e teremos uma imagem metafórica do próprio regime.

Essa metáfora fica um pouco mais nítida quando se chega à história de Esmeralda, ela própria testemunha e objeto do olhar

lascivo do superior do pai, um militar de alta patente, a quem o próprio pai facilita investidas pedófilas. Percebe-se, pela comparação, que há uma gradação nessas exposições precoces dos três amigos à luxúria. Os efeitos em sua vida emocional também foram distintos: Edu esqueceu completamente o teor dos casos escabrosos contados pela avó e apenas menciona as andanças da velha pela casa noite adentro; Tadeu, em sua orientação sexual mal resolvida, guarda viva lembrança de cenas noturnas, de deboches de colegas e de abusos na sacristia; Esmeralda reage pela negação, nada revelando de sua infância, criando uma fantasia de iniciação sexual e uma imagem de si mesma “pelo avesso”, professando-se liberada, adepta do amor livre. Com sua carta, ao final, o leitor fica sabendo que toda essa liberação não passava de máscara, um recurso de autodefesa.

A propósito, outra convergência entre Tadeu e Esmeralda refere-se justamente às fantasias que ambos entretêm sobre seu respectivo “desvirginamento”. Esmeralda cria uma ficção envolvendo um vago professor do ginásio, e Tadeu, uma fantasia que se aproxima bastante do que realmente aconteceu com Esmeralda:

Bem que gostaria de ter sido deflorado de uma maneira única, rara, quem sabe por um coronel machão e autoritário, um coronel vestido de terno branco, meias brancas, perfume de gardênia, alguém assim como tio Antenor, de bigodinho à Carlos Gardel, lencinho branco de cambraia com as iniciais bordadas, e ar de irresistível sedutor barato e autoritário, chegando e dizendo, Vem comigo, cabrinha da peste! (SILVEIRA, 2004, p.82-83).

Tadeu e Esmeralda têm, ainda, outra aproximação, as obras que criam e que sobrevivem a eles, seus escritos e seus produtos de artes plásticas. Mais uma vez, são semelhanças divergentes. Formada em Artes, Esmeralda instala-se em Nova Iorque, onde tem um estúdio e é conceituada; Tadeu faz objetos que chama de “armações”, a que não dá importância, mas que acabam sendo valorizados depois de sua morte. De ambos ficam textos escritos, de Esmeralda, a carta em que revela tudo o que escondera dos amigos durante tantos anos; de Tadeu, seus escritos reunidos em um livro póstumo.

E aqui há um nó a mais atando firmemente esses dois catetos à imagem de Edu – o livro, dedicado a ele, traz sua foto, em plena juventude, sobre um relvado de Brasília. A carta de Esmeralda revela que, na noite de despedida, sobre a relva de Brasília, concebera um filho de Edu, filho que repete, nos traços e no caráter, aquele jovem guerrilheiro idealista. Como o pai, seguiu Medicina e, como ele também, esteve em Cuba, não para treinar o manejo das armas, mas para especializar-se como médico.

Um último comentário sobre esse triângulo diz respeito à escolha do foco narrativo com que a autora construiu seus relatos. Vimos que o primeiro segmento narrativo é totalmente realizado em primeira pessoa, pela voz de Edu, escolha que se afina com a sinceridade e transparência do jovem revolucionário. A história de Tadeu, ao contrário, alterna os focos entre a primeira e a terceira pessoa, esta aderida à sua consciência, ainda que se expressando com uma linguagem mais contida e formal. Esse recurso serviu para sublinhar a duplicidade do personagem, dividido entre a personalidade de Tiago e a de Mirley. No caso de Esmeralda, o seu relato se faz em forma de carta, com pequenos trechos explicativos ou descritivos inseridos pela voz de um narrador de fora de cena, como alguém que a observasse por cima do ombro enquanto escreve.

A carta implica um teor de distanciamento que a simples narrativa em primeira pessoa, como a de Edu, não tem. Trata-se, evidentemente, de uma ilusão do leitor, que imagina estar recebendo uma confidência em primeira mão, de viva voz. Essa presentividade não é sentida numa carta, pois que ela necessariamente supõe distância física e temporal. Uma carta sempre é passado. Também este recurso revelou-se uma escolha feliz da escritora, pois que reforça a impressão de distanciamento que Esmeralda sempre cultivou em torno de si, não se permitindo aproximações demasiado afetivas. O Epílogo, que fecha a história de Esmeralda e dos amigos que restaram, retoma o foco de terceira pessoa, como uma câmera cinematográfica que se afasta lentamente para o estampar a palavra FIM.

O tempo de Dina

O terceiro segmento narrativo deste romance, dedicado a Dina e datado de outubro de 1988, tem como subtítulo “O ciclo das águas”. O leitor fica sabendo que, a essas alturas, ela superou os percalços enfrentados durante a ditadura e lidera uma ONG ambiental, cuja maior preocupação é a preservação dos recursos hídricos. O subtítulo, então, aponta para um dado objetivo e realista, bem de acordo com a cabeça dessa ex-guerrilheira, também altamente realista e objetiva. À frente de sua ONG, Dina promove palestras, que ela costuma iniciar assim: “Um dos fenômenos mais bonitos da natureza talvez seja o ciclo das águas, o ciclo contínuo e constante de renovação da água que existe no planeta” (SILVEIRA, 2004, p.185).

Esse preâmbulo, aparentemente informativo, científico e racional pode ser entendido metaforicamente como uma representação

da própria vida de Dina, feita de renovação desde sua volta do exílio. Esmeralda, artista que é, percebe essa sua aproximação simbólica com as águas correntes. Junto com a carta de 2003, envia-lhe uma pintura sua, retratando um rio, e diz à amiga: “A imagem mais duradoura que tenho de você é junto a um rio, o seu rio à beira da infância que, tenho certeza, é parte fundamental do que há de mais genuíno em você” (SILVEIRA, 2004, p.314). Por isso mesmo, não se pode descartar um viés simbólico na escolha do subtítulo desse segmento narrativo. A expressão “ciclo” sugere imagens dinâmicas, águas em movimento, em processo de troca ou renovação. Rios, mares, chuvas são imagens logo suscitadas à mente do leitor, e isso é significativo no contexto das intenções que correm subterraneamente reforçando o enredo deste livro.

As águas correntes do rio constituem a clássica representação do tempo que passa e segue sempre adiante, sem retornar. É o rio, então, a fiel representação do tempo cronológico, linear e irreversível. Vimos que o tempo que encadeia os segmentos narrativos de *O fantasma de Luís Buñuel* é exatamente esse tempo cronológico, apresentando as ações linearmente de 1968 a 2004. Dentro de cada segmento, contudo, a consciência de seu narrador ou protagonista liberta-se dessa inexorabilidade e flutua entre o passado recente e o remoto, em busca de suas lembranças. Também esse tipo de recurso é nomeado com uma alusão às águas, é o fluxo de consciência.

De forma indireta, essa imagem do rio-tempo também é suscitada nas lembranças que Dina traz da sua infância em Goiás Velho, lembranças que sempre põem em destaque o fato de sua antiga casa situar-se às margens do Rio Vermelho, como a famosa casa de Cora Coralina. Além disso, o presente de sua narrativa – o ano de 1988 – se passa no Rio de Janeiro, cidade que ela escolheu para morar. Como se vê, a alusão às águas e ao tempo está contida de modo quase imperceptível nos “rios” desses dois nomes geográficos (“vermelho” e “de janeiro”). Sem dúvida, esse é um dado menor, mas também ele contribui discretamente para a formação de uma rede de significados amarrando os diversos elementos que compõem este romance.

Desde o relato inicial de Edu, exatos vinte anos transcorreram. Este também é um dado significativo, ainda que sutil. Isto porque “vinte” não é um número qualquer. Ele se reveste de pelo menos duas conotações, uma convencional, outra simbólica. Duas décadas é o que se convencionou identificar como o tempo de uma geração, ou seja, o período necessário para uma família ou uma sociedade renovar-se. Numa dimensão mítica, é também o tempo que Ulisses passou fora de casa, metade na Guerra de Tróia, metade perdido no

mar. Quer dizer, é o tempo de um ciclo completo, de uma viagem de retorno, o prazo de uma volta às origens, de um recomeço de vida.

Tendo em mente essas aproximações que a água mantém com o tempo, é preciso lembrar outros dois atributos das águas, que são o seu poder de limpeza e a sua força de fecundação. Da combinação desses dois atributos decorre associarmos a água a rituais de renovação, de renascimento, de perdão, de vida nova. Sob essa perspectiva, a atividade ecológica de Dina faz sentido. A volta do exílio, em 1978, com a anistia, marca um recomeço em sua vida, com um redirecionamento de suas metas.

É provável que a morte do pai, contaminado por mercúrio num garimpo de rio, assim como sua própria esterilidade, decorrente da tortura que sofreu na prisão estando grávida, tenham pesado na sua escolha, definida longe do Brasil, na França, onde começara a trabalhar com questões ambientais. O fluir e o renovar da vida, realizados naturalmente pela sucessão de gerações familiares, Dina vai concretizar metaforicamente, pela salvação das águas na Terra. Do fogo da revolução socialista, que ela acreditava salvadora, Dina volta-se agora, findo o exílio, para a água, como meio de salvação do planeta. O idealismo e o empenho são os mesmos, mudou a cor da sua bandeira de luta: de vermelha passou a verde.

A sua mira não está mais assestada na vida político-social brasileira, mas vai mais além: na vida em si mesma, na sobrevivência da humanidade. O espectro de suas preocupações ampliasse, depois das amargas experiências com a prisão, a tortura e o exílio. Sua chama não está extinta, mas, ao contrário, passa a brilhar mais alto. Não é sem motivo, portanto, que Dina, juntamente com Tonho, cinegrafista na sua ONG, sejam os sobreviventes do grupo, os únicos que permanecem até o final do livro.

Na reedição de *Literatura e História no Brasil contemporâneo*, Nelson Werneck Sodré faz breves acréscimos, já sob a perspectiva da ditadura encerrada, num dos quais se lê, a propósito da perseguição aos intelectuais durante o regime militar: “Boa parte deles passou pelos cárceres, optou pelo exílio, muitos sofreram vexames de toda natureza, inclusive a tortura física e moral mais inominável. Um furacão de violência varreu a cultura brasileira” (SODRÉ, 1999, p.55-56).

O leitor reconhece nesse trecho uma parte da história de Dina, a parte mais escura, iniciada em Brasília, quando ela foi inesperadamente capturada pela polícia. Esse incidente – a prisão de Dina, pouco depois de Edu entrar na clandestinidade – reaparece como alusão por diversas vezes ao longo dos relatos, sempre de modo

incompleto, cheio de hiatos e subentendidos. A primeira alusão aparece bem no início da fala de Tadeu, quando ele declara que não quer mais ver ninguém, muito menos o Tonho, que ele “só tolerava por causa do Edu”, arrematando: “Depois, então, daquele entrevero nosso, aí sim, o ódio se declarou”. Três parágrafos depois, relata: “Quando a Dina também foi presa – barbaridade! Não posso nem pensar nisso – e depois se mandou, a Esmeralda se formou e foi morar nos States, aí então não nos vimos nunca mais” (SILVEIRA, 2004, p.74).

Ao leitor não ocorre relacionar o “entrevero” e o “ódio” de Tadeu à prisão de Dina. Pouco depois, uma voz narrativa de terceira pessoa informa que Tadeu se mudou para o Rio no começo dos anos 70 “por causa de Edu e do que aconteceu em Brasília” (SILVEIRA, 2004, p.80), sem entrar em detalhes. Mais adiante, “o incidente horroroso”, que resultou na “abominável prisão de Dina” é retomado, ainda de forma vaga. Tadeu diz ter dado carona a Tonho uma noite, quando teve o carro cercado pela polícia:

Desceram cinco meganhas.

E pronto, pronto, pronto! Acabou! Sai pra lá, desconjuro, vade retro, Tadeu não quer pensar naquilo, mas foi aí que aconteceu a prisão de Dina. [...] Ele não pôde mais suportar Brasília, depois. (SILVEIRA, 2004, p.87).

No reencontro com Esmeralda, quando ela lhe diz que Dina chegaria do exílio no dia seguinte e comenta que, com a anistia, o Brasil começava “a refazer um pouco do que perdeu”, Tadeu fica indignado e pensa para si: “Refazer seu cacete! [...] Como se fosse possível refazer os horrores que fizeram! As vidas destruídas, as vergonhas, os caminhos fechados, o [...] filho da puta do Tonho!” (SILVEIRA, 2004, p.94). Adiante, Tadeu tem um pesadelo, em que vê

Tonho agarrado por dois milicos e apanhando. Tonho berrando, seus filhos da puta, me soltem, cornos. Tonho quebrado, depois sentado, sangue na cara, um ódio horrendo nos olhos, escorpiões grandes e peludos subindo pela trilha do sangue que escorre da sua cara até os pés com meias de seda preta, mas sem sapatos, os sapatos escapuliram de seus pés na surra. (SILVEIRA, 2004, p.104).

Ora, como o leitor até então presume que só os dois militantes, Edu e Dina, tivessem sido presos e torturados, ele interpreta esse pesadelo como um desejo secreto de Tadeu, querendo vingar-se das grosserias de Tonho. O texto não autoriza nem descarta essa hipótese, e Tadeu nada mais adianta sobre o caso. No relato de Dina, esse sentimento troca de lado. É Tonho que aparece sempre com

comentários ácidos sobre Tadeu, e ela pensa ser doentio esse ódio: “essa inveja que não o deixa em paz, mesmo depois de anos do cara morto” (SILVEIRA, 2004, p.153).

A questão se mantém obscura até o relato seguinte, quando o próprio Tonho revela haverem sido, ele e Tadeu, torturados naquela fatal noite em Brasília e mais, que Tadeu resistiu, mas ele delatou a amiga. Logo ele, o macho, se acovardou, deu parte de fraco e entregou Dina. O peso dessa culpa, ao longo dos anos, vinha sendo seu cárcere particular, sua tortura pessoal. A longa experiência de vida e o conhecimento do ciclo das águas levam Dina a uma inesperada reação, pega na mão de Tonho e lhe diz: “Você foi uma vítima tanto quanto eu. O torturador é o único responsável por sua vítima; e a vítima é vítima, apenas isso, vítima. Em nenhum momento pode ser culpada pelos atos de seu algoz” (SILVEIRA, 2004, p.222). Põe, em seguida, “uma pedra definitiva sobre isso” e reata a amizade, purificada pelas águas do perdão.

O tempo de Tonho

O segmento dedicado a Tonho intitula-se “As metamorfoses”, tem data de 14 de outubro de 1998 e principia com um encontro dos três amigos, Tonho, Dina e Esmeralda, agendado dez anos antes. Este é, de fato, o único encontro marcado pelo grupo, uma vez que os anteriores haviam sido casuais, obra do destino, e o seguinte não chega a concretizar-se. Apesar de tudo, esses encontros são emblemáticos, porque servem para reforçar vínculos antigos, de natureza afetiva, fortemente enraizados em cada um dos quatro amigos.

Retomando a constelação familiar dos protagonistas, observa-se que Edu constitui um caso isolado, por ter uma família que atende aos padrões de união e afetividade idealmente esperados. Sua morte prematura e cruel também é um caso único no grupo, alçando-o a uma categoria acima da banalidade do cotidiano. Por isso, mesmo ausente de fato, ele continua vivo na lembrança dos amigos ao longo de todo o romance. Como na fotografia preservada por Tadeu, Edu permanece vivo, idealista e belo, imune à ação devastadora do tempo, revestido de uma aura de herói. A seguir, observaremos as constelações familiares dos outros quatro amigos, que podem ser considerados dois a dois, pelas suas semelhanças.

As famílias de Tadeu e de Esmeralda apresentam um forte componente de prepotência, enquanto as de Dina e Tonho marcam-se pela passividade. Aliás, essas características têm seu contraponto social, respectivamente, no governo autoritário e na submissão do povo durante os anos de repressão.

Percebe-se que nas famílias dos quatro amigos sempre há um desequilíbrio entre as figuras paterna e materna. No caso do pai, põe-se em destaque ora o seu autoritarismo, ora a sua ausência. Quanto à mãe, ora ela é protetora, ora é carente de proteção. Trata-se de um mesmo padrão, trabalhado em suas variações. Vejamos:

Tadeu tem um pai prepotente e rancoroso. O senador Lamartine é um político corrupto, com todas as manhas e vilanias de um típico “coronel” patriarcal. A mãe, em contraste, é carola e ingênua. Contudo, há uma forte ironia no fato de ela não ser exatamente aquilo que aparenta ser. Como é rica, mantém sob rédeas o marido (que casara com ela por interesse), conservando a fachada de esposa dócil e submissa.

Vê-se que o pai de Esmeralda contrasta com o pai de Edu no que se refere à sua vinda para Brasília. Enquanto o de Edu participou ativamente da construção das estradas em torno da nova capital, o de Esmeralda locupletou-se em negociatas imobiliárias – ao pai construtor, então, opõe-se o pai predador. Este último também repete o padrão do pai de Tadeu. É igualmente um político corrupto e, desta vez, a ironia tem por alvo o sistema, visto que, além de político, ele é militar, faz carreira na Marinha – e, pior, dispõe-se a vender a própria filha em troca de favorecimentos de seu superior hierárquico. Esmeralda e Tadeu são, ambos, vítimas desse autoritarismo exacerbado e são vítimas da violência familiar e social, uma forma de violência que começa no seio da família e se expande para o convívio social.

No comportamento dos dois protagonistas, isso vai manifestar-se sob duas espécies de reações, uma destrutiva, outra construtiva. A primeira se evidencia nas relações sexuais promíscuas, que disfarçam uma forte carência afetiva, enraizada na infância. Por outro lado, a reação construtiva se faz pela expressão artística, seja por meio de formas plásticas (quadros e esculturas/“armações”) ou de palavras (a longa carta confessional/o livro póstumo e as peças teatrais inéditas).

As mães desses dois protagonistas são protetoras, cada uma a seu modo. A de Esmeralda toma uma atitude enérgica ao ver o que acontecia quando deixava a menina sozinha com o pai; a de Tadeu dedica-se a ele integralmente, quando ele é acometido de Aids. São mães ativas e protetoras (ainda que a de Esmeralda tenha seus momentos de insegurança), dotadas de amor incondicional, mães com quem se pode contar. Sabe-se depois, com as revelações de sua longa carta, que Esmeralda pôde contar com a mãe até mesmo para cumprir o papel que lhe caberia na criação de seu filho.

Dina e Tonho, por sua vez, também apresentam perfis familiares semelhantes, marcados pela passividade. Na vida familiar dos quatro amigos a violência está presente desde a infância: Esmeralda e Tadeu são vítimas de violência ativa (o autoritarismo do pai e, no caso da menina, do assédio do superior do pai; a chacota dos meninos na escola, o assédio do padre e o desprezo do pai, no caso de Tadeu), enquanto Dina e Tonho são vítimas de outro tipo de violência, menos exposta, mas igualmente danosa, a violência passiva, feita de omissões e de ausências.

A mãe de Dina é cardíaca e depende da filha para tudo, a de Tonho é humilde e a tudo se submete em troca de seu magro salário de costureira. Dina, ainda criança, aprende a arcar com responsabilidades próprias de um adulto, nos cuidados com a mãe doente. A solidariedade é um traço de seu caráter que vai acompanhá-la vida a fora, como quando, reencontrando-o, acompanha Tadeu em sua doença.

Esmeralda, nos momentos de depressão de sua mãe, também assume com ela um papel protetor. Tonho, por sua vez, acompanhando a mãe nas casas das clientes ricas, aprende em duras lições as primeiras noções de desigualdade social, servilidade e dependência econômica.

O pai de Tonho morreu jovem, o de Dina foi embora quando sua mãe faleceu. Portanto, ambos são órfãos desde a infância – e isso reforça, na sua exemplaridade e pela via da metáfora, o clima de orfandade instaurado no país ao tempo da ditadura. São os sutis fios que cosem a ficção à História.

Pode-se dizer que Tonho e Dina apresentam-se como uma oposição, com a peculiaridade de serem opostos e complementares, como o direito e o avesso de um mesmo tecido. As semelhanças, que incluem a origem pobre, a orfandade, o abandono da cidade natal, a paixão pelo cinema, a convivência na UnB, são o direito desse tecido metafórico; as diferenças de gênero (masculino/feminino), o engajamento político (“esquerda festiva”/militância ativa), o caráter diante da adversidade (delação/resistência), a determinação em perseguir metas definidas (atividades variadas/canalização de objetivos na ONG) são o seu avesso. Não é de estranhar, então, que o relacionamento entre eles seja um misto de ódio e afeto. Trata-se de um sentimento incômodo, mas inarredável, que os une ao longo de toda a vida. É significativo, então, que, de todo o grupo, somente esses dois sobrevivam até o fim do romance.

Um dado menor, mas que também se sintoniza com essas ausências familiares é o local de origem de Tonho e Dina. Ambos provêm de regiões que no passado tiveram papel de destaque na

economia nacional, mas que atualmente vivem um tempo de decadência. Dina vem de Goiás Velho e Tonho, de Manaus, cidades destacadas ao tempo dos ciclos do ouro e da borracha, respectivamente, mas que hoje perderam seu lugar no centro econômico do país e se tornaram periféricas. Essa conjunção de orfandade e falta de oportunidades em seu próprio meio motivou Dina e Tonho a emigrarem, a buscarem novos horizontes. Saídos de cidades de extintas glórias, é bastante natural sua escolha por Brasília, a novíssima capital do Brasil, onde tudo ainda estava por ser feito e onde não pesavam as tradições de nomes pomposos e de famílias seculares. Brasília, ainda sem um passado próprio, era para os recém-chegados um lugar onde seria possível construir a própria identidade e deixar sua marca pessoal.

O padrão de desencontro familiar é retomado com variações na vida adulta dos protagonistas. Passadas mais de duas décadas – o tempo de uma geração, o tempo de uma ditadura e o tempo de uma juventude – vemos que os desencontros se repetem e, com eles, ressurgem de sob as cinzas questões vinculadas à identidade e à permanência, cruciais na vida de qualquer pessoa.

A questão da identidade admite diversas nuances, como, por exemplo: saber com certeza a identidade familiar (a filiação, a genealogia); definir-se como gênero (masculino/feminino); conseguir realizar suas metas na vida (ser *alguém*). A questão da identidade está fortemente associada à da permanência. Buscar o pai desconhecido ou o filho que se extraviou é procurar, na linha genealógica, a continuidade da vida que corre no sangue da família. É tentar encontrar a garantia da eternidade nos antepassados e preservá-la nas gerações futuras.

A identidade como gênero, entendido aqui como orientação sexual, vincula-se obliquamente à identidade familiar, ou de sangue, porque é fator determinante para a continuidade ou o estancamento das gerações familiares. É uma questão de permanência ou de fim, de vida ou de morte.

A terceira espécie de busca de identidade, que é realizar as metas de vida, alcançando notoriedade pela ciência ou pela arte, é outra maneira de vencer o tempo e as limitações humanas. Em *O fantasma de Luís Buñuel*, os personagens principais lidam com questões relacionadas a esses três tipos de busca de identidade.

A identidade familiar não se coloca como tal para nenhum personagem. Todos são filhos legítimos, com nome e sobrenome. Contudo, a figura do pai aparece “desfocada” em graus diversos no relato de cada um deles. Tadeu é rejeitado pelo pai, que não admite ter filho homossexual. Como vingança, tem sua imagem ridicula-

rizada numa peça teatral que Tadeu escreve. Dina teve na infância um pai calado, honesto, cumpridor. Mas, com a morte da mulher e o regresso da cunhada a Goiás, desaparece de cena e nunca mais dá notícias. Dina nada sabe dele ou de sua origem, guarda, em seu lugar, o anel cujo brilhante fora por ele garimpado. Tonho perde o pai muito cedo e, para os amigos, às vezes inventa uma biografia fantasiosa para esse pai perdido. Esmeralda também, como os outros, “esconde” o pai, pois ele faz parte de uma parte dolorosa de sua infância, que ela prefere apagar da memória.

A identidade de gênero é problema somente para Tadeu e ele associa esse seu drama pessoal às três cidades onde viveu: Salvador, onde sua natureza se manifestou e onde sofreu a chacota dos colegas, o assédio do padre e o desprezo do pai e dos irmãos; Brasília, onde treinou o disfarce, tentando parecer heterossexual, sem sucesso; o Rio de Janeiro, cidade onde conseguiu, afinal, assumir sua verdadeira natureza, mantendo, embora, a ambigüidade da personalidade dupla Tadeu/Mirley.

Nessa questão da identidade sexual, é interessante ver que os dois “catetos” têm pontos de semelhança. Enquanto Tadeu, assumindo-se homossexual, vive de fato com sucessivos namorados, Esmeralda, que é hetero, não se importa que os outros pensem que ela é lésbica, ao manter uma longa e estranha convivência com uma artista plástica tida como homossexual: “Cida só era diferente com Esmeralda, por quem foi platonicamente apaixonada” (p.294).

A permanência, que é a outra face da identidade, veremos a seguir, nos comentários às partes finais de *O fantasma de Luís Buñuel*, relativas a 2003 e 2004.

O tempo de Esmeralda

Bela e criativa, mas sempre com um ar meio ausente, Esmeralda, a quem se refere o quinto segmento narrativo deste romance, é uma espécie de musa do grupo. Ela encarna o comportamento liberado dos novos tempos, entrega-se a quem lhe apetece, sem nada exigir, sem se submeter a vínculos ou compromissos. Objeto da paixão juvenil de Edu, ela parece não se interessar por ninguém e conserva uma aura de mistério em torno de si. Residindo no exterior, faz visitas periódicas ao Brasil, em algumas das quais revê os amigos. Tadeu assim descreve Dina e Esmeralda:

[elas] formavam uma duplinha de amigas bem bizarra, vamos ser francos. Dina cheinha, baixinha, mignon, e Esmeralda, a bela, a majestosa, a vestal que só não era vestal porque dava pra todo mundo. Mas alheia, lá no alto, no seu ar rarefeito, sempre na dela, Esmeralda, nossa Passionária Libertária, nossa Anita Garibaldi (SILVEIRA, 2004, p.73)

O segmento narrativo dedicado a ela surpreende o leitor, pois rompe o padrão mantido nos relatos anteriores com relação à data, ao formato e ao tom. O intervalo de uma década entre cada encontro é antecipado em cinco anos, e Esmeralda assim se justifica para Dina: “Tenho muitas coisas para lhe contar [...] A primeira é cancelar definitivamente nosso encontro marcado para o distante outubro de 2008. Por um motivo apenas: esse encontro para mim virou um pesadelo” (SILVEIRA, 2004, p.277).

Como o encontro, também o texto muda de formato. O leitor não mais recebe de um narrador o relato de uma conversa de bar entre amigos, mas compartilha com Dina a leitura de uma longa carta, enviada de Nova Iorque por Esmeralda. Essa não é uma carta comum, é uma confissão. Os textos de natureza confessional, sejam eles cartas, memórias, romances ou outras modalidades narrativas, costumam ter um certo padrão de estrutura, que esta parte do romance de Maria José Silveira confirma. Em primeiro lugar, uma confissão costuma corresponder a uma combinação de segredo, angústia e culpa. Portanto, a confissão consiste na revelação de algum fato grave em si, que provoca no indivíduo sentimentos de mal-estar, como vergonha, pudor, culpa, remorso, arrependimento ou perplexidade.

Quem conta um segredo costuma fazer isso em voz baixa, em tom confidencial, em local reservado, ao ouvido atento de um amigo ou de uma pessoa em quem confia. Mesmo assim, confessar não é fácil, é um ato que demanda esforço, que se faz vencendo barreiras de inibição. Essas características das confissões têm suas correspondências na estrutura narrativa deste segmento de *O fantasma de Luís Buñuel*.

Ainda no começo da missiva, Esmeralda encarrega a amiga Dina de repassá-la a Tonho, pois, segundo ela, depois de tanto tempo também deveria saber. Será uma segunda sessão confessional, intermediada por Dina, dando à remetente a segurança de um duplo afastamento. Ao longo de todo o texto mantém-se um tom intimista, que é sugerido até pela descrição que Esmeralda faz de si mesma ao escrever: “certas coisas só podem ser ditas por cartas, escritas sem pressa, como agora escrevo esta, nesta manhã fria de outono, deitada no sofá do meu ateliê, apoiando o papel numa pequena prancheta” (SILVEIRA, 2004, p.277)

Talvez a característica mais marcante das narrativas confessionais seja a hesitação, a dificuldade em revelar aquilo que pesa à consciência. Essa impressão é obtida por dois procedimentos estilísticos. Um é a protelação. O narrador nunca vai direto ao assunto, mas anuncia-o repetidas vezes, intercalando sempre outras

informações menos importantes. Com inúmeros rodeios, o narrador concentra-se primeiro nos assuntos periféricos para só depois chegar ao episódio central, aquele que o enche de angústia. Esse artifício pode ser percebido com clareza, por exemplo, à p. 279 (segundo e terceiro parágrafos). Imagina-se que Esmeralda vai contar algo dos tempos de Brasília, envolvendo os amigos do grupo, e ela tenta começar por aí, para logo fugir para o terreno da infância e da adolescência e desvelar suas primeiras e amargas experiências afetivas. São os segredos de seu passado mais remoto que ela vai primeiro revelar.

O segundo artifício é a mudança do foco narrativo, que oscila entre a primeira e a terceira pessoa, ora afastando-se para uma visão bem externa, ora aderindo à consciência do personagem. Esse movimento de voz e de olhar também sugere o afastamento ou a aproximação de uma câmera cinematográfica, conforme já se apontou em relação ao tratamento dado ao tempo.

É próprio das cartas serem escritas na primeira pessoa, o que cria para o leitor a ilusão de ouvir o missivista contar suas histórias de viva voz, como se estivesse ali presente. Isso confere ao texto epistolar uma impressão de verdade e de sinceridade dificilmente obtida por outro formato de texto. Escrever uma carta é expor-se, é entregar-se de peito aberto. Ocorre que é doloroso expor-se assim, é penoso colocar o dedo na ferida. A instintiva reação de recuo do narrador se manifesta, então, por uma fuga da primeira para a terceira pessoa do verbo. Observe-se como a autora procede à p.293, recriando a insegurança de Esmeralda:

Esmeralda pára 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.[...] Não precisa, nem vai, contar tudo. (SILVEIRA, 2004, p.293).

Note-se que o excerto acima e seus desdobramentos no texto não fazem parte da carta que Dina lê. São comentários à margem, confidências a que somente o leitor tem acesso. Ou seja, também o leitor é alçado à categoria de confidente de Esmeralda nesses hiatos que ela cria enquanto escreve sua longa carta. A virtualidade desse leitor sem rosto e a opção pela terceira pessoa criam as condições necessárias para Esmeralda seguir adiante com sua confissão.

Assim, passo a passo, ora em primeira, ora em terceira pessoa, ela começa a revelar a Dina suas pequenas e grandes mentiras, principalmente o fato que ocultou de todos os amigos por 34 anos: que teve um filho de Edu, concebido na noite em que ele saiu de Brasília para viver na clandestinidade.

A carta revela-se um grande processo de catarse, uma retomada avaliativa de sua vida, esclarecendo e passando a limpo com olhar crítico e sem auto-condescendência todo o seu passado. A preocupação em colocar suas obras à venda, fechar o ateliê e sair em viagem sem destino ou prazo preparam o desfecho que aguarda Esmeralda, encontrando a morte. A viagem, então, que é um lugar-comum de representação da morte é, para ela, a morte mesma, sem metáfora de permeio, e a notícia do atentado que a vitimou chega aos amigos poucos meses depois da carta.

No segmento dedicado a Tonho, viu-se como a questão da busca da identidade mobilizou todos os amigos do grupo. Conquistar a própria identidade corresponde, em geral, a assegurar a permanência para além dos limites humanos. Assim como a identidade, a permanência do indivíduo pode se dar pela genealogia, pela história familiar. Conforme se viu, a definição como gênero pode inviabilizar esse tipo de perenidade, como foi o caso de Tadeu, assumidamente homossexual e sem descendência. Com relação aos demais amigos, essa linha de permanência também ficou prejudicada em maior ou menor grau.

Dina, apesar de estéril devido a torturas na prisão, garante sua descendência via adoção. Seus dois filhos não levam seu sangue adiante, mas levam seu nome e seu sentimento de família. Tonho, por sua vez, casa e tem uma filha, mas, devido a rixas com a família da mulher, tem de contentar-se em tê-la à distância, em outro país, vendo-a em visitas de férias. Ela leva seu sangue, mas a convivência familiar fica destruída.

Edu e Esmeralda têm um filho, mas Edu morre sem saber de sua existência e Esmeralda só torna público aos amigos esse filho pouco antes de morrer. Negando-lhe o amor do pai e o seu, Esmeralda impõe ao jovem Pedro o *status* de filho adotivo da avó. Ela lhe concede a permanência pelo sangue, mas nega-lhe o afeto.

A outra forma de superação da morte é pela notoriedade, é chegando a ser *alguém*. Edu alcançou esse patamar muito cedo, morrendo jovem e encarnando a imagem de herói – ou, se se preferir, de mártir revolucionário. Morto, ele prossegue sendo eternamente jovem, belo e idealista.

Tadeu e Esmeralda asseguram sua imortalidade pela arte. Além de algumas incursões na literatura, Tadeu produz o que chama de “armações”, experimentos com materiais fora do convencional, que ele faz mais por desfastio, mas que acabam ganhando sucesso e alcançando boa cotação no mercado artístico. Esmeralda tem formação acadêmica, cursou Belas Artes e emigrou para os Estados Unidos, onde montou seu ateliê e produziu regularmente obras

reconhecidas. Ao fazer um balanço de sua vida, porém, ela questiona esse seu sucesso e sente necessidade de explicar para Dina “que não é a grande artista que Dina e Tonho pensam que é. Tem algum talento, sim, mas teve sobretudo sorte. Conheceu as pessoas certas nos lugares certos e soube jogar esse jogo, o jogo das panelinhas do planetinha Arte” (SILVEIRA, 2004, p.303).

Dina e Tonho também garantem sua permanência pelo seu trabalho: Dina, dando sua parcela de contribuição para a salvação do planeta, assegura a permanência coletiva, não apenas a individual. Ela continua, pois, em outro contexto, sua ação guerrilheira da juventude. Tonho é seu parceiro de trabalho, produzindo documentários e filmes de preservação ambiental – também ele mantém a postura mais “festiva” do que combatente de seus tempos de estudante. É ele, no entanto, que com mais clareza e destaque cumpre sua meta de vida, que é a de produzir um filme de longa metragem, desejo acalentado desde a universidade.

Na estréia, em fevereiro de 2004, conforme a autora narra no Epílogo deste romance, Tonho alcança simultaneamente sua identidade e sua permanência. Pela primeira vez, ele aparece nomeado como um adulto, com nome e sobrenome – ele é Antônio Silvério – abandonando o hipocóristico, redução do nome original e marca da infância. A abertura do filme arremata a história dos cinco amigos, ao trazer à cena o amado cineasta espanhol, numa referência que provavelmente só esse seleto grupo de fãs de Buñuel seria capaz de reconhecer:

Na primeira imagem, antes dos letreiros, a câmara se detém na manchete de um jornal. Focaliza em close a manchete e depois se afasta, aos poucos deixando ver um homem de sobretudo e chapéu, sentado de costas em um banco de praça perto de uma banca de revistas, lendo o jornal. Do alto, a câmera acompanha o homem solitário que dobra o jornal, levanta-se e dirige-se vagarosamente para um cemitério. (SILVEIRA, 2004, p.329).

Como Edu emerge na produção póstuma de Tadeu (a foto no livro), Buñuel emerge no longa de Tonho. Aliás, a menção explícita às manchetes do jornal aproxima o filme de Tonho ao livro de Maria José Silveira que o leitor acaba de ler. Também Edu emerge da carta de Esmeralda sob a forma do filho revelado. São os “produtos” que irão permanecer além da vida de seus criadores. O produto mais valioso é Pedro – unindo, finalmente, Esmeralda e Edu e atando as pontas do romance.

Com a carta de Esmeralda e com o Epílogo, o romance se fecha, unindo os fios que haviam ficado soltos. Os subtítulos dos segmentos narrativos de Edu e de Esmeralda se completam, “A

noite do princípio” (p.11) soma-se à “Manhã do fim” (p.277), sugerindo a plenitude de um ciclo completo.

Ao longo de cada um dos cinco relatos, há ambigüidades, pontos obscuros, perguntas que ficam sem respostas, mistérios no ar. Tudo, porém, vai-se encaixando e as dúvidas todas se aclaram com a progressiva entrada em cena de cada um dos protagonistas. O leitor percebe, ao final da leitura, que tudo se encaixa, que o equilíbrio desejado se estabelece, nem sempre de acordo com os anseios de cada personagem, mas de acordo com o possível e com os misteriosos desígnios de seus destinos.

O longo lapso temporal coberto por este romance (36 anos) também é significativo. Observando como o tema da repressão política têm sido recorrente na ficção dos últimos anos, conclui-se que esse longo período foi também o prazo necessário para que os brasileiros que viveram esse tempo pudessem “digeri-lo” e, finalmente, pudessem falar sobre ele.

No que diz respeito à construção do romance e à utilização dos recursos estilísticos, constata-se que a autora se valeu de toda a sorte de meios para tentar expressar, seja de forma clara ou disfarçada, o clima emocional instalado durante o governo militar, uma atmosfera de medo, de hesitação, de instabilidade e os dramas existenciais de toda uma geração.

Com esse significado, é emblemática a imagem do fantasma de Luís Buñuel. Tendo a consciência crítica de quem viveu os anos 60 e 70 em alerta, o velho cineasta vem conferir a cada década os noticiários para ver como andam as coisas no mundo dos vivos. As notícias de 20 de fevereiro de 2004, estampadas na página de jornal que antecede o Epílogo, dão conta de que a tortura ainda persiste no meio policial – os “anos de chumbo” deixaram seu vício, como se vê. Pode-se arriscar dizer que este romance de Maria José Silveira, que vai permanecer vivo muito depois que sua autora tiver partido, está dando sua parcela de contribuição, como o fantasma do cineasta espanhol, para manter um olhar atento e crítico sobre a situação social e política de nosso país.

Referências

GARCÍA, Francisco Martínez. Introducción biográfica y crítica. In: VALLEJO, César. *Poemas humanos/España, aparta de mi este cáliz*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. p.7-53.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar-Mercado de Letras, 1996.

- SILVA, Vera M. T. O conto contemporâneo em Goiás. In: SILVA & TURCHI (Org.). *Antologia do conto goiano II*. Goiânia: Editora da UFG, 1994. p.11-20.
- SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Eleanor Marx, filha de Karl*. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. *O fantasma de Luís Buñuel*. São Paulo: Francis, 2004.
- _____. *Guerra no coração do cerrado*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- VALLEJO, César. *Poemas humanos/España, aparta de mi este cáliz*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.