

Mariana Peters Olivio

Reinaldo Arenas: encarceramento no
mundo, voz no exílio

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, Campus de São
José do Rio Preto para obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria
da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto
Março 2009

Olívio, Mariana Peters.

Reinaldo Arenas : encarceramento no mundo, voz no exílio / Mariana Peters Olívio. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2009.

103 f. ; 30 cm.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura cubana - História e crítica. 2. Ficção cubana autobiográfica - História e crítica. 3. Autobiografia. 4. Literatura cubana - Memórias. 5. Arenas, Reinaldo, 1943-1990 - *Antes que anoiteça* - Crítica e interpretação. I. Amorim, Orlando Nunes de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 821.134.2.(729.1).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Comissão Julgadora:

Titulares:

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
Prof^a. Dr^a. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti
Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja

Suplentes:

Prof^a. Dr^a. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior

Agradecimentos:

Ao orientador, amigo, companheiro e pai Orlando Nunes de Amorim com quem compartilhei descobertas, amizade, cinema e literatura;

À minha família por compartilhar de todo o percurso com paciência e compreensão.

Ao Iuri, por sua atenção, apoio e paciência nas horas mais difíceis;

Aos colegas de mestrado Gustavo e Milena pelas dicas e apoio;

Às amigas de mestrado Mariana Specian e Priscila pelas discussões benjaminianas e amizade verdadeira; à Rafaela, Carol, Simone, Ana Amélia, Marta, Alba, Janaína, Michelle e Cláudia por compartilhar dessa fase;

Às minhas flores Josiane e Karina, por todos os momentos, ensinamentos, parcerias, carinho e amizade;

Aos amigos da Proambi (Katy, Celso, Luciana, Rodrigo, Renata, Márcia, Isabel, Lucimara, Janaína e Filipe), pelo apoio e compreensão;

Aos amigos da dança (Karina, Vladimir, Gisele, Del, Leandro, Thiago, Rafaela, Cândida, Marlei e Henrique), pelos momentos divertidos;

Às minhas queridas amigas Kelly, Jesuelem, Eliana e Natache pela amizade de todos esses anos e muitos momentos descontraídos;

Aos professores Arnaldo Franco Júnior e Lúcia Granja pelo carinho e dedicação;

À Prof^a Dr^a. Maria Lúdia Lichtscheidl Maretti pela delicadeza e simpatia ao avaliar este trabalho;

Ao professor Álvaro Hattner pela amizade, consideração e contribuição pelo trabalho;

Às professoras e amigas Angélica Karim, Maria Angélica, Norma Wimmer e Cláudia Nigro pelo incentivo;

Ao meu tio, Eduardo Marotta Peters, por me ensinar sobre história e cinema e por ter me ajudado a transpor obstáculos;

Ao amigo Thiago Bomfim, por sempre ter acreditado em mim;

Ao amigo Leandro Luís, por compartilhar os momentos agradáveis e desagradáveis e uma amizade de infância;

À CAPES pela contribuição financeira e o apoio à pesquisa.

*Aos meus pais, Sidnei Olívio e Vera Lúcia,
que me inspiraram e tornaram tudo possível*

SUMÁRIO

Introdução.....	10
------------------------	-----------

Capítulo I

1.1 A consciência histórica: produto da modernidade	13
1.2 As narrativas da memória: testemunho da catástrofe	19
1.3 A literatura de testemunho como produto do ressentimento	31
1.4 Testemunho e ressentimento na Revolução Cubana	35

Capítulo II

2.1 O foco narrativo e suas implicações na autobiografia	42
2.2 O foco narrativo em <i>Antes que anoiteça</i> : a história de uma revolução	49
2.3 O papel do foco narrativo na narrativa cinematográfica: a adaptação filmica...	60
2.4 <i>Antes do Anoitecer</i> : entre a adaptação e uma nova história	63

Capítulo III

3.1 A Revolução Cubana: uma breve história em <i>Antes que Anoiteça</i>	70
3.2 O exílio: evasão e consagração do encarceramento	77
3.3 A homossexualidade: resistência e luta através do corpo	85
3.4 Reinaldo Arenas: o narrador da catástrofe	94

Considerações Finais.....	98
----------------------------------	-----------

Referências Bibliográficas.....	101
--	------------

Resumo:

A autobiografia do escritor cubano Reinaldo Arenas, intitulada *Antes que Anoiteça* (*Antes que Anochezca*, 2006), é o objeto de estudo deste trabalho que tem como objetivo analisar como se processa a representação do sentimento de encarceramento, experimentado pelo autor diante do contexto sócio-político do regime socialista de Fidel Castro em Cuba, no foco narrativo desta obra e de sua adaptação cinematográfica (*Antes do Anoitecer – Before Night Falls*, 2000) pelo diretor americano Julian Schabel. O contexto do século XX, chamado por Márcio Seligmann-Silva como a “Era das Catástrofes” (2003) por ter sido palco de guerras, revoluções e genocídios, demonstra a necessidade de um conceito de história, baseada na memória e não no progresso linear da história oficial. A obra autobiográfica de Arenas, se entendida como um testemunho dos eventos históricos que tiveram lugar em Cuba a partir da implantação do regime pós-Revolução de 1959, servirá como base para um novo olhar sobre a história de Cuba, na medida em que será capaz de revelar acontecimentos que não foram registrados pela história oficial.

Palavras-chave: Literatura; História; Memória; Testemunho; Cuba; Reinaldo Arenas.

Abstract:

The object of this study is Cuban writer Reinaldo Arenas' autobiography, entitled *Antes que Anoiteça*, 1994 (*Antes que Anochezca*, 2006), and its aim is to analyze how this book represents the sense of imprisonment, experienced by the author because of the sociopolitical context of Fidel Castro's socialist system in Cuba. Such aspect is investigated in the narrative focus of both the book and its film adaptation (*Antes do Anoitecer - Before Night Falls*, 2000) by American director Julian Schnabel. The twentieth century context, called the "Era of Disaster" by Márcio Seligmann-Silva (2003), due to its having been the scene of wars, revolutions and genocides, suggests the need for a concept of history based on memory and not on official history linear progress. Arenas' autobiographical work, if seen as a testimony of the historical events which took place in Cuba during the regime established after 1959 Revolution, will serve as the basis for a new look at Cuban history, since it may disclose events which were not reported by official history.

Key-words: Literature; History; Memory; Testimony; Cuba; Reinaldo Arenas.

“[...] a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, a única vida, portanto
realmente vivida, é a literatura.”

(Marcel Proust, *Le temps retrouvé*)

Introdução:

Segundo Walter Benjamin, em suas teses “Sobre o conceito da História”, “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado.” (BENJAMIN, 1985, p. 223). Ao eleger um cronista para narrar a história, Benjamin revela a necessidade de uma nova visão da história que, no século XX, se manifestará em decorrência do “triunfo das barbáries” (GUSDORF, 1991, p. 51). Esse cronista não será apenas responsável pelo resgate dos pequenos acontecimentos da vida humana, para que não sejam esquecidos, mas também por trazer à tona as “ruínas da história”, a partir de uma nova visão da história.

Sob este ponto de vista, a figura do cronista aproxima-se da do memorialista. As relações entre a história e a literatura adquirem, nas narrativas da memória, uma profundidade que excede os limites entre ambas, já que a memória, como ressaltaram vários estudiosos, pressupõe, ao mesmo tempo, lembrança e esquecimento; desse modo, a autobiografia atestará em seu cerne a existência de um ponto de vista dos acontecimentos narrados diferente daquele relatado pela história. No entanto, vale lembrar que, de acordo com Hayden White, em *Trópicos do Discurso* (1994), o registro da história também se dá sob um ponto de vista particular, o do historiador, que irá transferir para a narrativa histórica os valores próprios e os da sociedade em que está inserido. Portanto, inerente à literatura de testemunho e às narrativas da memória, há uma função tanto documental quanto literária, que refletirá não apenas a visão do narrador sobre os fatos narrados, mas, também, uma nova configuração de seu registro frente à exigência de um novo olhar sobre a história.

Nesse sentido, *Antes que Anoiteça* (*Antes que Anochezca*, 1992), a autobiografia do

escritor cubano Reinaldo Arenas, se apresenta, ao mesmo tempo, como a narrativa de uma vida em meio a uma revolução, registrada segundo uma visão que procura incluí-la na história oficial como uma das primeiras conquistas populares reconhecidas como tal, e, também, o testemunho da barbárie que transformou um indivíduo em exilado em seu próprio país. A Revolução Cubana e as medidas tomadas pelo regime instaurado em Cuba após 1959 não serão apenas pano de fundo dessa obra, que transita entre o literário e o documental, mas a história de Cuba e de Arenas caminharão juntas.

A interpretação das narrativas do “eu” exige uma forma de pensar que considere as relações entre o narrador das memórias e o contexto, tanto histórico quanto social, em que este está inserido, pois, geralmente, essas narrativas são frutos de eventos que envolvem acontecimentos traumáticos; dessa maneira, as narrativas da memória se configuram como relatos pessoais de um evento radical em que o indivíduo que narra participou como testemunha ou agente. Seu caráter ficcional partirá da rememoração de seu passado, pois, segundo Georges Gusdorf, reconstruir as lembranças significa reinventá-las através da imaginação.

Levando em conta essas considerações, pode-se dizer que *Antes que Anoiteça* é escrita a partir de um contexto que envolve diversos acontecimentos que acarretaram consequências tanto concretas, como perseguições, prisão e tortura, quanto de cunho psicológico para o escritor, como um sentimento de encarceramento em si mesmo e em sua literatura, que se revelará por meio da narrativa de sua autobiografia. Portanto, nosso objetivo, neste trabalho, será de analisar como é representado esse sentimento de encarceramento em *Antes que Anoiteça* e em sua adaptação cinematográfica pelo diretor americano Julian Schnabel, intitulada *Antes do Anoitecer* (*Before Night Falls*, 2000), tomando como questão principal o foco narrativo de ambas as obras.

No primeiro capítulo abordaremos as relações entre a literatura e a história a partir do

desenvolvimento da escrita do “eu” no século XX e de sua configuração como testemunho das catástrofes, genocídios e perseguições que se apresentam nesse período como decorrentes das transformações da sociedade, levando em consideração que a obra a ser analisada por este trabalho está contextualizada nos acontecimentos decorrentes da Revolução Cubana de 1959 e a instauração do regime socialista sob o comando de Fidel Castro, o que significou, para o autor, a concretização da catástrofe em decorrência da queda de seus ideais.

No segundo capítulo, intercalaremos as questões referentes ao foco narrativo das duas obras: a autobiografia de Reinaldo Arenas e sua adaptação cinematográfica, visando sustentar o papel do narrador autobiográfico como testemunha dos acontecimentos históricos, ao mesmo tempo em que ele se configura como o sujeito da narrativa, sendo, assim, capaz de desvendar um outro lado da história sob um novo ponto de vista que não é considerado pelo registro da história oficial. Além disso, ao analisar a focalização em duas obras que pressupõem características particulares em relação à sua estrutura, coloca-se em pauta as várias formas de representação de uma realidade, principalmente em se tratando de diferentes pontos de vista sobre essa realidade.

Para elucidar as discussões realizadas nos dois primeiros, no terceiro capítulo analisaremos alguns temas tratados em ambas as obras que consideramos relevantes para a compreensão do sentimento do encarceramento que o escritor Reinaldo Arenas desenvolve diante de alguns acontecimentos e seu desdobramento, que afetará tanto a personalidade do autor como indivíduo e escritor, como a composição de sua autobiografia, o que resultará no testemunho do que Walter Benjamin considera como as ruínas da história.

Capítulo I

1.1 A consciência histórica: produto da modernidade

As relações entre história e literatura não ocorrem somente no âmbito da contextualização da vida do autor como indivíduo inserido em uma sociedade e sua história particular, assim como não se restringe como pano de fundo das obras literárias. Essas relações se estabelecem, no contexto do século XX, de modo a aproximá-las a partir de sua constituição narrativa.

Jeanne Marie Gagnebin, em *História e Narração em Walter Benjamin*, aborda as relações entre a história e a literatura sob um ponto de vista que não contrapõe “‘histórias’ (plural) que seriam contadas para desviar dos fatos e a ‘história’ (singular) que deveria nos restituir a verdade do passado” (GAGNEBIN, 1994, p. 3). A autora propõe, desse modo, a importância da narração para a “constituição do sujeito” e que, por essa razão, ponderar a história, também como narração individual ou coletiva, e a narração testemunhal como “história”, seria determinante para a configuração da visão de mundo no século XX, a qual irá se estabelecer em ambas as disciplinas: tanto na literatura quanto na história.

De acordo com Hayden White¹, a literatura do século XX, pelo menos boa parte dela, manifesta “uma hostilidade para com a consciência histórica” (WHITE, 1994, p. 43); isso porque os escritores entendiam a consciência histórica como uma forma de ver o mundo que se quer científica, e, portanto, que obrigava a história a impor-se sobre o presente de tal maneira que este estaria inteiramente dominado pelos fatos ocorridos no passado.

Além disso, o historiador se apresenta para os escritores modernos e contemporâneos como um indivíduo sem sensibilidade, que trata os “fatos” históricos como “dados”

¹ Sabemos que o ponto de vista deste autor não se fundamenta nos mesmos princípios que orientam as outras teorias abordadas neste trabalho. No entanto, certas afirmações do autor nos pareceram adequadas para a reflexão pretendida. Sua utilização se restringe a esta abordagem apresentada no texto.

científicos, e assim, o passado histórico passa a estabelecer princípios morais ao presente, ao invés de oferecer “soluções”. Em suma, enquanto o presente for apenas o produto de um passado intocável porque estabelecido assim pelo historiador e pelos princípios morais da sociedade em que vive, aquele fica, portanto, fadado a ambos.

Antes de mais nada, os historiadores precisam admitir a justificativa da revolta atual contra o passado. O homem ocidental contemporâneo tem bons motivos para estar obcecado pela consciência da singularidade dos seus problemas e está justificadamente convencido de que o registro histórico, tal como é feito atualmente, pouca ajuda oferece na busca de soluções adequadas para aqueles problemas. Para quem quer que seja sensível à diferença radical do nosso presente relativamente a todas as situações passadas, o estudo do passado ‘como um fim em si’ só pode afigurar-se uma forma de obstrucionismo insensato, uma oposição intencional à tentativa de entrar em contato com o mundo atual em toda sua estranheza e mistério. [...] O historiador contemporâneo precisa estabelecer o valor do estudo do passado, não como um fim em si, mas como um meio de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuam para a solução dos problemas peculiares ao nosso tempo. (WHITE, 1994, p.53.)

O papel do historiador torna-se mais próximo do papel do escritor, o que Hayden White chama de *imaginação histórica*: a história não passa de “um modo de ver o mundo” imposto por quem o exprime e a seus valores. O historiador não deixa de ser um indivíduo inserido na mesma sociedade sobre a qual estabelece a história; ele é influenciado por esta sociedade e pelo contexto que o rodeia, e, mesmo, pelo próprio contexto do passado, do qual transmite os valores e as idéias.

Este ponto de vista em relação ao historiador e ao registro da história, Jeanne Marie Gagnebin identifica no conceito de *origem* de Walter Benjamin; no entanto, ele não se mostra como uma “*recusa da modernidade*” em que o presente parece romper com o passado, como em White aparece como uma hostilidade pela historiografia do século XX; mas ela (a origem) “formula uma exigência de um retorno a uma harmonia anterior, ou, pelo menos, de uma retomada projetiva desse estado perdido” (GAGNEBIN, 1994, p. 9). Desse modo, segundo a autora, o conceito de origem benjaminiano serviria de base para uma historiografia de

temporalidade não linear, em que a história e a temporalidade não sejam apenas negadas:

A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo. (GAGNEBIN, 1994, p. 17)

De um conceito relativamente próximo ao de Benjamin, em relação à modernidade, parte Octavio Paz em *Os Filhos do Barro* (1984), ao designar que o *moderno* é “uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo” (PAZ, 1984, p. 17); desse modo, Paz aborda a modernidade como um paradoxo ao contrapor ruptura e tradição, em que a primeira implica a renovação e a segunda a repetição do “antigo”, que, no entanto, diferente da tradição anterior à época moderna, propõe um passado “plural”, fazendo com que o retorno a ele seja sempre diferente. Portanto, segundo Octavio Paz, “a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora” (1984, p. 19), em que, ao negar o passado, cria-se algo novo, que logo será rompido, o que caracteriza a “tradição da ruptura”.

Paz ainda ressalta que a negação da tradição, e logo, do passado que é recuperado através dela, é consequência da tomada de consciência desta tradição, e que, portanto, a *tradição moderna* “é uma expressão de nossa consciência histórica” (PAZ, 1984, p. 26). As civilizações primitivas, segundo Paz, encaram a história como o passar do tempo que proporciona mudanças, as quais não são bem-vindas, pois se assemelham à queda, ao fim; a manutenção da tradição, do passado no presente, serve como apaziguadora de tais alterações. A consciência histórica da civilização moderna procura romper com a presença do passado no presente, de tal modo que essa presença não seja imposta, mas que haja a mudança, o rompimento do ciclo das tradições que repetem o passado, e que a quebra conduza para o futuro. No entanto, a idéia de futuro para a sociedade moderna não acompanha o pensar na história como linear, assim como o progresso temporal; desse modo, o desenvolvimento da

cultura e da literatura é encarado pelos modernos como algo em que a medida do tempo não é categórica, mas sim o princípio da mudança, e, portanto, a ação do homem será o determinante para o desenvolvimento da história.

Por essas razões, segundo Paz, “a idade moderna é concebida como revolucionária” (PAZ, 1984, p. 50); porém, o sentido de revolução adotado pela modernidade revela um conceito sobre a história que propõe a mudança e o progresso, e, portanto, o tempo cíclico, fazendo com que a contradição seja estabelecida pela idéia de mudança e futuro, a qual não permite a repetição do passado. Desse modo, ao assumir a forma de “passado revolucionário”, a idéia de futuro parece se adequar à modernidade, pois a mudança e a revolução não quebram o ciclo da história, mas transformam o passado que retorna: “o primeiro princípio, o fundamento da sociedade, não é a mudança nem o tempo sucessivo da história, mas um tempo anterior sempre igual a si mesmo” (PAZ, 1984, p. 56). Por esse motivo, ressalta Paz, a modernidade é capaz de alcançar esse tempo anterior, pois pode negar-se a si mesma.

A poesia moderna carrega consigo as características da modernidade, ainda segundo Paz: “se a revolução da idade moderna consiste no movimento de regresso da sociedade à sua origem, ao pacto primordial dos iguais, essa revolução se confunde com a poesia” (PAZ, 1984, p. 83). Isso porque os poetas modernos consideram a poesia como a linguagem original da sociedade, que se revela uma tentativa de romper com a temporalidade da história e retomar o passado de origem. Como linguagem original, a poesia assume para os escritores modernos uma experiência vital, pois, através dela, é possível tanto criar quanto transmutar uma realidade, fazendo da poesia um ato do homem, afirmando, assim, sua participação na história.

Além disso, a modernidade “é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio intemporal, mas o desdobrar da razão crítica que, sem cessar,

se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente” (PAZ, 1984, p. 47). A crítica, portanto, na modernidade, se converte em um ato revolucionário ao propor o retorno à origem, ou seja, à sociedade igualitária. Dessa maneira, a modernidade inaugura um pensamento crítico, tanto do homem sobre as coisas quanto sobre si mesmo, que se estenderá, guardadas as diferenças, pelo século XX.

O movimento de vanguarda, segundo Paz, foi uma crítica do modernismo dentro do próprio modernismo. Esse movimento se identifica com as revoluções sociais do século XX e propõe uma consciência da realidade na poesia, que acaba por negar essa realidade e criar uma visão de mundo que tem como proposta a união da vida e da arte; no entanto, as contradições “entre a época e a poesia, o espírito revolucionário e o espírito poético” (PAZ, 1984, p. 135), conduziram os movimentos de vanguarda para o ocaso, principalmente em razão da perseguição dos Estados revolucionários aos poetas. Além disso, a vanguarda encerra a tradição das rupturas; ao romper com a idéia de progresso para o futuro, a vanguarda rompe com a modernidade.

Na segunda metade do século XX, a visão da história como “um processo linear progressivo revelou-se inconsistente” (PAZ, 1984, p. 191), já que o futuro apresenta-se como ruínas em consequência do progresso; em contrapartida, a possível “solução” para impedir que a história progrida para o horror, é enxergar o passado como plural, o que, segundo Paz, torna possível a pluralidade de futuros. De acordo com o autor, os movimentos de afirmação de identidade de minorias, excluídas pela sociedade, contribuíram para essa mudança de visão em relação à temporalidade e à história na segunda metade do século XX, ao buscar a sua inclusão na sociedade no presente, desvalorizando o futuro e considerando o *agora* como ponto de convergência dos tempos, o que proporciona uma visão do poeta como o local de convergência das vozes de todos; no entanto, se ele representa a voz de todos, não pode ser apenas uma única voz.

O poeta dessa segunda metade do século XX carrega consigo tanto a impossibilidade da narração quanto a necessidade de uma nova visão da história que permita a pluralidade do passado e do futuro, o que, segundo Jeanne Marie Gagnebin, reúne os paradoxos da modernidade; nesse sentido, a partir da teoria de Benjamin, essa exigência aparece na modernidade em relação às ruínas encontradas no passado, às quais o futuro se dirige. Gagnebin ainda ressalta a relação entre o declínio da narrativa e a morte, na modernidade, relação esta que pode ser fundada na descrença em um futuro salvador frente à morte.

Em relação ao declínio da narração e à temporalidade histórica, Walter Benjamin relaciona a questão da memória, ao contrapor lembrança e esquecimento. De acordo com Gagnebin, é o instante do presente que possibilita a mudança para Benjamin, tanto em relação ao passado quanto ao futuro, em que a lembrança ou o esquecimento dos fatos do passado determinará o devir. Portanto, o futuro não representa mais o único local de salvação, mas, sim, o presente, ou, ainda, a rememoração do passado no presente. Ao designar o presente como determinante para o curso da história, Benjamin dá lugar à ruptura da tradição da história oficial, o *continuum* da história da dominação (GAGNEBIN, 1994, p. 115) oferece brechas que permitem romper a continuidade linear da história, *cesuras* que, segundo Gagnebin, residem no próprio discurso:

[...] as fraturas que escandem a narração não são, portanto, simplesmente as marcas da desorientação moderna ou do fim de uma visão universal coerente. São, igualmente, os indícios de uma falha mais essencial da qual pode emergir uma outra história, uma outra verdade (da qual podem nascer outras histórias, outras verdades). (GAGNEBIN, 1984, p. 119)

O papel do historiador, na visão de Walter Benjamin, seria, portanto, não de voltar ao passado para preencher as lacunas da história oficial, mas a afirmação de que a consciência dessas fraturas forneça uma outra visão da história no passado, que ofereça mudanças no presente, de modo que o passado não seja simplesmente um peso para o presente.

1.2 As narrativas da memória: testemunho da catástrofe

Walter Benjamin aponta o surgimento de uma nova narração, das ruínas da narrativa e da história, no início do século XX. Essa nova narrativa é uma narração do trauma através da rememoração do passado, o que Jeanne Marie Gagnebin chama de *narrativas do testemunho*:

O narrador formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a idéia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas. [...] O que não significa reconstruir uma grande narrativa épica, heróica, da continuidade histórica. (GAGNEBIN, 2004, p. 89-90).

Para Benjamin, a narrativa do testemunho vem da necessidade de uma nova história. A história que não é contada, tanto por não ser considerada pela história tradicional, como por ser considerada *inarrável*, é o choque não processado transformado em trauma, presente apenas no subconsciente do narrador. O autor fornece como exemplo a literatura do pós-guerra, que ele diz não conter experiências transmissíveis de boca a boca. Essa experiência, a experiência do trauma, não é passível de ser transmitida pela narrativa tradicional, e nesse caso, pela história tradicional.

Em “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin coloca a rememoração do passado como “redenção” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Segundo ele, o passado tem influência no presente, e apenas sua iluminação, no presente, é capaz de transformá-lo. A rememoração da história do passado não deve salientar o que já está presente na história tradicional, mas, sim, mostrar uma outra visão dessa história, visando à transformação do presente.

A relação que Benjamin propõe entre o passado e o presente está baseada na aceitação de que não há sentido na cronologia da história nem na história tradicional, e, sim, em ser transmitida através da história uma visão de mundo ou tipo de consciência capaz de fornecer um melhor entendimento da realidade atual do homem.

Georges Gusdorf, em *Les Écritures du Moi* (1991), assinala o “momento” do surgimento da *escrita do eu* junto do surgimento da escrita e da história. A necessidade de ter um passado e uma consciência em relação a esse passado, à qual se pode relacionar à tradição, faz com que o narrador dessa história tenha que compreendê-la para passá-la adiante. A literatura, a história e, portanto, a escrita do eu compreendendo a autobiografia, o diário íntimo e as memórias, nascem ao mesmo tempo em que a escrita, pois nascem da necessidade de uma consciência social e existencial, portanto histórica.

Essa consciência de pertencer a uma comunidade, a um grupo constituído por indivíduos que vivem de maneira igual, é a consciência passada tradicionalmente de pai para filho. A “consciência arcaica” de que fala Gusdorf determina que o homem não existe como indivíduo dentro do grupo, mas como uma parte dele. A tradição histórica, portanto, busca transmitir conhecimento e a perpetuação das tradições dessa comunidade. Neste aspecto, a história passa a significar, para a sociedade, transmissão de conhecimento, e a escrita a ter uma importância crucial para perpetuar esse conhecimento.

A *individualização* do homem, como chama Gusdorf, a capacidade que ele adquire de pensar por si próprio e para si próprio, rompe com essa mentalidade coletiva, gerando uma consciência de autonomia e a importância da iniciativa. O que, agora, será importante para a memória histórica, assinala Georges Gusdorf, são os feitos dos grandes homens, aqueles que se sobressaem como importantes para as mudanças efetivas na sociedade e conquistas tanto pessoais quanto sociais. É por esse motivo que o autor defende, em *Les Écritures du Moi*, que toda a literatura não deixa de ser uma escrita do “eu”:

O progresso cultural tornará possível a passagem ao estágio ulterior, em que aquele que figurou na história terá consciência suficiente de seu papel para sentir a necessidade de afirmar sua própria identidade como testemunha ou protagonista nos acontecimentos que ele relata. O indivíduo que escreve suas memórias obedece ao sentimento de sua responsabilidade

pessoal no que aconteceu. (GUSDORF, 1991, p.196, tradução nossa)².

Portanto, a “nova” consciência histórica do homem, que o coloca como indispensável para os acontecimentos históricos, reflete-se no desenvolvimento da literatura e, também, da narrativa histórica; frente a essa visão de consciência individual, o homem passa a se interrogar sobre “sua própria realidade e sobre seu estatuto em um mundo em que as coordenadas de espaço, de tempo e de valores foram inteiramente renovadas” (GUSDORF, 1991, p.199, tradução nossa)³, comportamento que Octavio Paz (1984) identifica nos movimentos de vanguarda, que, segundo ele, são “uma exasperação e uma exacerbação das tendências que precederam”, e desse modo, a transgressão de todos os movimentos que acaba por consagrar a tradição da ruptura e uma nova visão tanto da política quanto da arte.

O autor da escrita do “eu” se considera, dessa forma, um “depositário da memória coletiva”. Como, ao mesmo tempo, testemunha e protagonista dos fatos históricos, ele não pode evitar relatar esses fatos sob seu ponto de vista individual. Deste modo, o indivíduo é capaz de atestar a sua presença no mundo e na temporalidade. Além disso, o indivíduo que toma consciência dos fatos entende-se responsável por “elucidar” a situação que confronta.

Qualquer gênero da escrita do eu (a autobiografia, o diário íntimo ou as memórias) vem de uma mesma motivação: conhecer-se, mesmo que os agentes internos ou externos sejam diversos, dependendo de cada história pessoal ou ensejo social. Desde seu nascimento, a escrita do eu, assim como a literatura em si, atende à ideologia dominante, segundo Georges Gusdorf. Mesmo em se tratando de uma motivação ou experiência individual, o indivíduo faz parte de uma determinada sociedade em um determinado momento da história. Entretanto, são esses momentos que provocam o questionamento do indivíduo sobre sua própria

² No original: “Le progrès culturel rendra possible le passage au stade ultérieur, où celui qui a figuré dans l’histoire prendra une conscience suffisante de son rôle pour sentir le besoin d’affirmer sa propre identité de témoin ou d’acteur des événements qu’il relate. L’individu qui écrit ses mémoires obéit au sentiment de sa responsabilité personnelle dans ce qui est arrivé.”

³ No original: “sa réalité propre et sur son statut dans un monde dont les coordonnées d’espace, de temps et de valeurs ont été entièrement renouvelées”.

identidade ou sobre seu papel no desenvolvimento histórico.

Gusdorf aponta vários momentos, no decorrer da história, em que houve um maior desenvolvimento da escrita do eu; ela somente pode “afirmar-se na medida em que exista em uma comunidade humana uma abertura à consciência de si” (1991, p. 258, tradução nossa). A escrita do eu não se estabelece apenas em razão de um espaço à manifestação da consciência de si, mas, também, da necessidade da emergência dessa consciência.

No século XX, que “consagra o triunfo das barbáries conjuntas da guerra, do genocídio, da perseguição em todas as suas formas” (GUSDORF, 1991, p. 51), a escrita do eu se apresenta como uma maneira de evasão dos indivíduos que se encontram privados de tudo o que concerne à sua existência no passado, sua liberdade e seus costumes, que povoaram a história do século das catástrofes. Segundo Gusdorf, essa evasão por meio da escrita do eu ocorre nesse momento de suspensão entre o passado e o futuro incerto, na luta pela sobrevivência, o que faz o indivíduo voltar-se para si mesmo “em seu foro interior, interrogar-se sobre as razões de sua existência, reconsiderar seu passado à luz das evidências de um presente ingrato” (1991, p. 7). Nesse contexto, Gusdorf procura mostrar como o aprisionamento pode levar à iniciação à liberdade, e à autobiografia como “a escrita da realidade humana em busca da expressão libertadora” (1991, p. 9).

Segundo Bella Josef, “a crescente importância da autobiografia é parte da revolução intelectual caracterizada pelo surgimento de uma forma moderna de consciência histórica” (JOSEF, 1998, p. 295). Nesse caso, Josef se refere à autobiografia como testemunho: a história de um indivíduo que participou de um fato histórico e tem necessidade de manifestar seu ponto de vista. Assim, na autobiografia, se entrelaçam a pessoa e a memória do sujeito em um diálogo entre seu passado e presente:

A memória representa, mais precisamente, a elaboração do ser pessoal pela restituição dos significados. A historicização da consciência de si na

lembrança permite que o indivíduo se descubra tal como foi, tal como é, tal como deve ser de acordo com sua própria semelhança, ou seja, de acordo com a determinação profunda de sua natureza que não pode realizar-se no conjunto limitado do presente, em que predominam as exigências e requisições da situação imediata e do ambiente material e espiritual, pouco propícios à realização do ser em sua plenitude. Assim, a presença de si para si melhor se realiza no retrospecto, de acordo com a impossibilidade no passado, do que na atualidade do presente (GUSDORF, 1991, p. 11, tradução nossa)⁴.

Para Georges Gusdorf, a autobiografia pode ser encarada como uma volta ao passado, um retorno às origens, desencadeada por uma motivação tanto pessoal quanto histórica. Os acontecimentos vividos no passado pelo sujeito da autobiografia, que residem, agora, na memória, adquirem um outro aspecto quando transformados em discurso. Da mesma maneira que o sujeito do presente não é o mesmo que vivenciou os acontecimentos do passado, a representação do passado vivido não pode ser igualada ao próprio acontecimento no passado, pois tanto a rememoração quanto a transformação desse passado em narrativa, no presente, pressupõem uma interpretação e uma *reinterpretação* do vivido.

Josef assinala, ainda, que na autobiografia são relatadas “experiências concretas” que supõem uma consciência, um conhecimento e a necessidade de transmiti-las, necessidade essa que, geralmente, nasce do contexto da sociedade em que essa consciência se encontra, ou, ainda, do que Josef aponta como “o duplo enfoque” da autobiografia: “como o eu reage ao mundo e como o mundo experimenta o eu” (1998, p. 300).

Assim como a autobiografia pode ser considerada como um documento histórico porque os fatos nela relatados fazem parte da história, eles também fazem parte da memória de quem narra. Em relação à memória, Jean-Philippe Miraux, em *L'Autobiographie* (1996),

⁴ No original: “la mémoire met en scène, bien plutôt, l’élaboration de l’être personnel par la remise en jeu des significations. L’historialisation de la conscience de soi dans le souvenir permet à l’individu de se découvrir tel qu’il fut, tel qu’il est, tel qu’il doit être selon sa propre ressemblance, c’est à dire selon la voeu profond de sa nature, en qui peut s’accomplir dans le cadre limite du présent, où prédominent les exigences et réquisitions de la situation immédiate et de l’environnement matériel et spirituel, peu propices à l’accomplissement de l’être dans sa plenitude. Ainsi, la présence de soi à soi se réalise mieux dans la rétrospection, selon le mode de l’irréel du passé, que dans l’actualité du présent.”

aponta que o imaginário pode transformar e distorcer a verdade e o real, tanto em razão do esquecimento quanto do ponto vista do escritor, que, ao rememorar os fatos, pode ter visão do acontecimento no presente diferente daquela na época em que os vivenciou (MIRAUX, 1996, p.65). Dessa maneira, a autobiografia é, também, ficcional.

Entretanto, como parte do indivíduo e da história, toda escrita do eu, em especial a autobiografia, carrega os traços de sua época, rompendo ou não com esses traços, além de conceder, para a história, a visão de quem realmente vivenciou os fatos. Assim, ao escrever sobre si mesmo, o autobiógrafo escreve, também, sobre a humanidade: o sujeito parte da existência de si mesmo no mundo para a existência desse mundo que o rodeia e, portanto, “através da singularidade, ele evoca e invoca o universal” (GUSDORF, 1991, p.36). A escrita do eu no século XX adquire novos aspectos dentro do amplo campo de estudos da literatura. O período que Márcio Seligmann-Silva chama de “era das catástrofes e genocídios” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8) foi e é povoado de inúmeros acontecimentos relatados subjetivamente, e, mesmo, objetivamente, pela literatura e seus representantes. As narrativas da catástrofe, os relatos autobiográficos e testemunhos de fatos não registrados (ou registrados parcialmente pela História Oficial), também recebem nova valoração: são reconhecidos como parte da história. Isso ocorre, segundo Gusdorf, como um “levante” contra os temas e ideologias que surgiram neste século, que pretendem proclamar a subjetividade como um aspecto subalterno da produção literária e científica, que deve se definir em termos de objetividade (GUSDORF, 1991, p 15).

Assim, escrever uma autobiografia passa a significar o desvendamento de algo que está escondido sobre si mesmo e sobre o que se passa no mundo à sua volta, a reconquista de si próprio, como nos aponta Gusdorf: “Começar a escrever, ou seja, pensar por si mesmo, é tornar-se um suspeito que tem algo a esconder, um segredo. E este segredo chama-se liberdade.” (1991, p. 170). O sujeito que escreve a autobiografia, portanto, é um indivíduo

consciente de si mesmo e do ambiente em que habita; sua intenção, ao escrever sobre si mesmo e testemunhar os eventos que vivenciou é, de acordo com Georges Gusdorf, a construção de um mundo pessoal a partir de suas experiências vividas, no qual a realidade vivenciada é transfigurada para a verdade representada no mundo próprio do sujeito.

A presença da morte iminente do sujeito autobiográfico proporciona à escrita do eu a qualidade de legado de uma existência que se quer necessária para a compreensão de acontecimentos e fatos históricos de sua época; o indivíduo que faz o retrospecto de sua vida procura compreender que caminho o fez chegar até onde chegou e qual o sentido de sua vida. Aqui, a função de testemunha do autor de uma autobiografia pode aparecer como último empenho para deixar seu rastro na história universal.

Márcio Seligmann-Silva, em *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2003), define o testemunho como o relato de um sobrevivente que problematiza a relação entre a linguagem e o real, em que o relato é, muitas vezes, a representação do ocorrido, como o autor identifica a literatura de testemunho na América Latina. O contrário ocorre na literatura de testemunho do pós-guerra, em que o real é justamente o que é buscado, procura motivada pela impossibilidade de transmissão da situação vivida, enquanto que, na América Latina, o testemunho, ou *testimonio*, na maioria das vezes, insere a busca pela identidade da comunidade representada pelo relato, o resgate de sua língua e cultura dizimadas pelo colonizador. É possível, ainda, encontrar nos países da América Latina o testemunho de revolucionários que lutaram contra as ditaduras no século XX e sua repressão. Todo este contingente de literaturas de testemunho e autobiografias demonstram que a escrita do eu é um “produto histórico” (JOSEF, 1998, p. 297).

Nascida da motivação do sujeito em modificar o mundo em que vive e expressar uma consciência que surge a partir de uma interpelação no curso de sua existência, a autobiografia reporta-se, também, aos agentes externos a essa tomada de consciência. O indivíduo

autobiográfico é sempre testemunha dos fatos relatados em sua obra, e a escolha dos fatos representados é determinada por sua relevância na vida do sujeito; todo tipo de literatura de testemunho apresenta em seu cerne interferências da cultura, da política e da moral, tanto do escritor quanto de sua época. Na “era das catástrofes e genocídios”, a afirmação de Seligmann-Silva de que “toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como testemunho da barbárie” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12) é fomentada pela grande quantidade de obras de cunho testemunhal e memorialístico que surgiram durante este século, originadas, principalmente, pelos acontecimentos da II Guerra Mundial na Europa e pelos golpes, guerrilhas e revoluções na América Latina. Ainda segundo Seligmann-Silva, o ponto de vista está sempre presente na historiografia e na história, seja na opinião dos críticos, dos historiadores ou dos escritores, assim como na memória individual se faz presente o ponto de vista coletivo. É, portanto, do discurso da literatura de testemunho dos sobreviventes de “catástrofes” que é possível recuperar as “ruínas” da história.

O narrador que testemunha a catástrofe, portanto, sente-se responsável por transmitir esse testemunho. O que Benjamin defende, nesse caso, é que esta narrativa não conte mais uma vez o que já foi relatado pela história tradicional, nem da mesma forma como as narrativas do pós-guerra produziram essa narração: uma narrativa vazia, que não se preocupa em transmitir uma experiência, mas apenas em relatar um acontecimento. Walter Benjamin observa, também, o papel do ouvinte, tanto em relação às narrativas tradicionais quanto ao ouvinte enquanto testemunha. Ele é o responsável pela continuidade da transmissão da experiência, e, mesmo que ele não tenha participado ativamente do acontecimento, como ouvinte ele pode ser considerado uma testemunha:

[...] uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; a testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro: não por

culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2004, p. 93).

A narrativa das ruínas da história é essa narrativa que volta ao passado, que não deixa o passado cair no esquecimento, que busca narrar o inarrável, é o testemunho do esquecido que não faz parte da história oficial: “No domínio psíquico, os valores individuais e privados substituem cada vez mais as crenças em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas. A história do si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum.” (GAGNEBIN, 1994, p. 122 - 123)

O *testimonio* na América Latina acaba por cumprir a função de documento histórico. A visível impossibilidade de representação universal do “real” na literatura da *Shoah*, como aponta Márcio Seligmann-Silva, é possibilitada através do *testimonio* por seu caráter particular, de manifestação espontânea em reportar um acontecimento, enquanto o testemunho, na literatura pós-Auschwitz, é considerado tarefa impossível. Em *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2003), Seligmann propõe o “esfacelamento do bloco comunista” nos anos de 1980 como momento histórico significativo para a “virada particularista” da literatura de testemunho. Na década de 1960, auge dos golpes de estado e revoluções na América Latina, a literatura de *testimonio* inaugura seu papel de “voz” dos oprimidos; o caráter socialista que os governos revolucionários adquirem direciona a literatura de testemunho ao enaltecimento das conquistas e esforços dos responsáveis pela revolução. Nesse contexto, Cuba é um dos países mais representativos do gênero e de sua institucionalização, de acordo com Seligmann-Silva. Na introdução de *História, Memória, Literatura*, Seligmann afirma que na América Latina há “uma convergência entre política e literatura” (2003, p. 32). Essa colocação não diz respeito,

apenas, ao *testimonio* representado pelos revolucionários oprimidos, mas, também, vai de encontro ao sentimento de individualização adverso aos regimes socialistas, em que Cuba pode, da mesma maneira, servir de exemplo.

Segundo Octavio Paz, o dogmatismo acompanhou os movimentos revolucionários do século XX, principalmente por se basearem na razão e no universalismo filosófico, o que acabou por transformá-los, uma vez no poder, em Estados totalitários que encaram a poesia como heresia, se a mesma não estivesse em função da manutenção dessa visão de mundo.

Assim, a literatura de *testimonio* encontrada na América Latina se diferencia do testemunho propriamente dito, ela carrega a função de “contra-história”, segundo Seligmann-Silva, e seu papel é de cobrar a justiça e de denunciar ações vistas como grandes feitos ou, simplesmente, não relatadas pela História oficial. O relato pessoal encontrado no *testimonio* não é o relato pessoal de qualquer pessoa, mas, sim, de um indivíduo que se julga “necessário” para a compreensão dos fatos narrados por ele e do mundo à sua volta, um indivíduo *exemplar*, de acordo com Seligmann-Silva: “A verdade e a utilidade são, portanto, fundamentais na concepção de *testimonio* [...]” (2003, p. 34). Essa característica do narrador no *testimonio* é o que o diferencia do testemunho da *Shoah*, que presume o relato de uma experiência traumática:

Se é verdade que na teoria do testemunho se tematiza a enunciação como momento de manifestação dos que tiveram sua voz calada (os assassinados e os sobreviventes), por outro lado, não existe essa insistência na verticalização. Esta constitui a maior diferença entre essas duas teorias, tal como elas vêm se desdobrando na década de 1990. [...] é justamente esse discurso decantado dos estudos sobre a memória que é o mais apto a perceber os pontos de encontro (e as diferenças) do (discurso sobre o) testemunho com o (discurso sobre o) *testimonio*. Ele permite pensar o teor testemunhal como tal escritura fragmentada, ruínosa, que porta tanto a recordação quanto o esquecimento. (SILVA, 2003, p. 36 - 37)

No *testimonio* latino-americano do século XX reside um caráter da memória que pode

identificá-la com a ideologia. Deste modo, a narrativa testemunhal dos indivíduos e sobreviventes envolvidos nos processos políticos, guerrilhas e revoluções refletirá a memória coletiva, que abrange a cultura e a ideologia da comunidade em questão. A narrativa penderá, portanto, ora para a “memória” daquele que narra, ora para os fatos históricos que envolvem essa memória. Deste modo, a literatura de testemunho presume, também, a relação da linguagem com o “real”, segundo Seligmann-Silva: a linguagem ou escrita vem preencher uma falta, ela “nasce [...] de uma reescritura dolorosa do ‘real’” (2003, p. 48). A narração do “real” como uma experiência traumática não leva em conta apenas a existência dessa realidade no intuito de descrevê-la como realmente “é”, mas reside na capacidade de representá-la.

O trauma da realidade vivenciada reside tanto na memória quanto no esquecimento. O autor do relato não se centrará somente no que a memória lhe proporciona sobre o acontecimento ou período que ele procura narrar; a parte que falta para a compreensão dos fatos e de sua consciência no passado será preenchida pela imaginação e pela linguagem, ou seja, por meio da estética, pois a representação do “real” na obra de arte é uma forma de ruptura do *inarrável* e do *inimaginável*.

Em relação à memória, Jean-Yves e Marc Tadié, em *Le sens de la mémoire*, afirmam que não há lembranças idênticas ao acontecimento que se desenvolveu (1999, p. 9); ela poderá ser mais precisa se tratar-se de um evento cotidiano ou mesmo relacionado à afetividade. No entanto, mesmo a memória afetiva respeita o “ato da memória”: aquisição, transformação e “reatualização” imaginária (1999, p. 11). No caso de um acontecimento radical, o trauma poderá ser um agente do esquecimento, principalmente se o processo de rememoração tornar-se doloroso. Desse modo, a imaginação não atuará apenas em função da reconstrução dessa lembrança para o próprio indivíduo, mas ela poderá servir de atenuante do horror que o inarrável e o inimaginável provocam.

O esquecimento, como dito anteriormente, muitas vezes é fruto do próprio trauma; essa lacuna apenas será superada frente ao negacionismo histórico do contexto em que o trauma foi gerado; a rememoração do passado através da narrativa do sobrevivente do trauma incorpora a luta contra o esquecimento coletivo da violência, e, segundo Seligmann-Silva, “A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes” (2003, p. 56). No entanto, o esquecimento não se refere apenas às falhas da memória ou a considerar o ato da barbárie não pertencente à história oficial. O esquecimento é natural e necessário, e, assim, contrário ao historicismo que pretende “relembrar” o passado “tal como foi”, ou seja, fazer com que ele reviva no presente; esquecer remete-nos à uma nova visão da história, às “ruínas da história”, escrita através das lembranças dos sobreviventes da barbárie.

Segundo Seligmann-Silva, os acontecimentos traumáticos do século XX impõem uma nova visão sobre a historiografia. Os momentos de tensão fazem com que se perceba que não é possível uma visão linear da história para a compreensão dos fatos; da mesma maneira, o registro da história exige que se aceite uma visão pessoal desses eventos: “[...] não existe uma história neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte seus caminhos. A memória existe no plural” (2003, p. 67). A nova visão da história, fragmentada, na qual se entremeiam a memória, o esquecimento, as conquistas e as catástrofes, é relacionada por Seligmann-Silva à figura do catador de trapos de Walter Benjamin – o *chiffonnier*, que Benjamin foi buscar em Baudelaire (Cf. BENJAMIN, 1989, p. 16 e ss.) – segundo o qual os “cacos” da história devem ser recolhidos, não implicando sua relativa importância.

Grande parte das “ruínas” da história dos acontecimentos que ocorreram no século XX pode ser resgatada da literatura de testemunho, que ganha força como “uma face” da literatura em que convergem o registro da história e da obra literária a partir de sua relação com o real. A discussão em torno do valor do testemunho como obra literária, ao mesmo

tempo em que relata um evento histórico ou suas decorrências, é defendida assim por Seligmann-Silva: “A verdade é que esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (2003, p. 375). Com esse trecho, Seligmann-Silva conclui que a “representação do real” na literatura de testemunho é o que a define como literatura de testemunho; trata-se da “simbolização” de um acontecimento real; por isso ela é, ao mesmo tempo, obra literária e documento histórico.

1.3 A literatura de testemunho como produto do ressentimento

Pierre Ansart, em “História e memória dos ressentimentos” (NAXARA & BRESCIANI, 2004), assinala que as discussões entre história, memória e ressentimentos apontam para um problema entre as relações do indivíduo e da sociedade em geral, baseando-se na significação do termo *ressentimento* realizada por Nietzsche: “O ressentimento estaria na base do igualitarismo democrático destruidor, na raiz dos movimentos populares, socialistas e anarquistas e, em uma só palavra, na origem da decadência das sociedades ocidentais” (NAXARA & BRESCIANI, 2004, p. 17). A noção de ressentimento estaria, portanto, ligada aos sentimentos de ódio e mágoa. Ansart, partindo de Nietzsche, aponta o surgimento deste sentimento junto da decadência da sociedade ocidental no final do século XIX, sentimento que irá se arraigar no século XX, era das catástrofes. A essa definição, Ansart estabelece uma comparação com a proposta de Robert K. Merton, que, apesar da convergência desta com a proposição de Nietzsche, descarta que o ressentimento esteja relacionado com a decadência ocidental; o entrelaçamento das acepções do ressentimento compreende, portanto, a seguinte definição de Ansart: “um conjunto de ‘sentimentos’ em que predominam o ódio, o desejo de vingança e, por outro lado, o sentimento, a experiência continuada da impotência, ‘a experiência continuamente renovada’ da impotência rancorosa”

(NAXARA & BRESCIANI, 2004, p. 18).

No mesmo ensaio, Pierre Ansart relaciona essa definição de ressentimento com a visão das “vítimas” sobre os acontecimentos históricos e sociais; essa visão apontaria os indivíduos que os prejudicam como maus e injustos, causadores de sofrimento em pessoas justas e inocentes, e esses sentimentos de hostilidade e ódio, que caracterizam o ressentimento, serão comuns dentro de um grupo específico. Assim, a ideologia compartilhada pelos indivíduos vinculados a esse conjunto, seja ela voltada ao nacionalismo ou à hostilidade em relação a uma outra ideologia, lhes fornecerá suporte para apoio ao grupo e embasamento para que o ressentimento seja alimentado:

Pode-se acrescentar, ainda, que os regimes totalitários, fascista ou comunista, tiveram como estratégia ideológica favorecer a formação de um ódio dominante, um ódio exclusivo, e exacerbá-lo com fins de mobilização coletiva. Para o regime nazista, ódio dos governantes e das nações vitoriosas em 1918; para o regime stalinista, ódio dos capitalistas e proprietários. Estes regimes tiveram em comum integrar em sua ideologia um ódio dominante, em ressentimento de Estado, que possibilitava a ocultação dos ressentimentos internos contra os dominantes e governantes no interior do regime estabelecido. (NAXARA & BRESCIANI, 2004, p. 26).

Michèle Ansart-Dourlen, em “O Ressentimento – As modalidades de seu deslocamento nas práticas revolucionárias”, ressalta que “O ressentimento remete a um tempo repetitivo, gerador de fantasmas e pensamentos hostis, vividos na impotência” (NAXARA & BRESCIANI, 2004, p. 355) e, portanto, será causa e efeito de um sentimento de ódio ou do próprio ressentimento: a imposição de um sentimento gerará um ressentimento, que, por sua vez, será causa de um ódio coletivo.

O ressentimento está relacionado com o passado, ele está inserido na memória, individual e coletiva. Jacy Alves de Seixas, em “Percursos de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais” (NAXARA & BRESCIANI, 2004), aponta que a

historiografia no século XX, mais precisamente na década de 1980, encara a memória como parte da história, e portanto, a história seria responsável pela produção de memórias. Nesse sentido, a memória transmitiria “conhecimento do passado”, e a consciência histórica contida na memória continuaria sendo escrava deste passado: “[...] toda memória hoje em dia é uma memória exilada, que busca refúgio na história: restam-lhe, assim, os *lugares de memória* [...] como seu grande testemunho” (NAXARA & BRESCIANI, 2004. p. 41). Dessa maneira, a autora conclui que “possuir” o domínio sobre a memória coletiva *historicizada* é possuir o poder de impor o passado sobre o presente. É por essa razão que, no século XX, mais precisamente na segunda metade deste século, se desenvolve com maior potencialidade a literatura de testemunho; um olhar mais atento a esse movimento, enraizado na tentativa de fazer surgir uma outra visão sobre os fatos históricos inseridos na história tradicional, é o que Walter Benjamin chama de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985, p. 225): voltar-se para as “ruínas da história” – nas próprias palavras de Benjamin – através das narrativas de testemunho, é desvincular o presente do passado, fazendo emergir uma nova consciência histórica.

O que Jacy Alves sugere, ao propor que o passado histórico reside na memória, é que não seja considerada apenas a memória reconstruída, mas a memória *involuntária*; segundo a autora, enquanto a memória *voluntária* aborda apenas as lembranças selecionadas e serve para a reconstrução do passado, a memória *involuntária* teria o papel de “recriá-lo”. Aqui, a autora, baseando-se no conceito de memória involuntária apresentada por Proust, assinala que as lembranças e eventos resgatados por essa memória irrompem do passado para desvendar, no presente, que o que passou não está acabado: “É este trazer à tona que constitui o fundamento mesmo da memória, pois o passado que ‘retorna’ de alguma forma não passou, continua ativo e atual e, portanto, muito mais do que reencontrado, ele é retomado, recriado, *reatualizado*.”(NAXARA & BRESCIANI, 2004, p. 49). É, portanto, na memória

involuntária que os sentimentos e as emoções do indivíduo que relata estão presentes; essa memória será capaz de “construir” uma realidade, de transmitir os fatos e eventos como realmente aconteceram, diferentemente da memória voluntária, cujas lacunas devem ser preenchidas através da reconstrução dos fatos, em que se presume a reflexão.

Deve-se atentar, no entanto, ao que Jaime Ginzburg coloca como a problematização da constituição do sujeito e da verdade. Na autobiografia, segundo o autor, a dificuldade de relatar acontecimentos traumáticos, somada ao ressentimento e ao sentimento de impotência, pode levar o sujeito da narrativa a “manejar os recursos disponibilizados pela memória, de modo a expor a percepção que considera mais adequada de sua própria imagem.” (2007, p. 51).

Jacy Alves destaca as duas últimas décadas do século XX como momento de maior “revalorização” da memória, pois ela aponta que é nessa época que incidem acontecimentos que registram a revelação da barbárie, como o fim de regimes totalitários e a explosão de conflitos étnicos e religiosos:

É do interior deste caldeirão, carregado de fortes sentimentos e emoções, que memórias extremamente diversificadas *irrompem* e invadem a cena pública, buscam reconhecimento, visibilidade e articulação, respondendo provavelmente a uma necessidade que a racionalidade histórica é impotente para exprimir e atualizando no presente vivências remotas (revisitadas, silenciadas, recalcadas ou esquecidas) que se projetam em direção ao futuro. Nesse sentido, a memória parece responder, hoje, mais a uma *função ética* do que a uma função cognitiva [...] (NAXARA & BRESCIANI, 2004, p. 53).

Dessa maneira, a autora descreve o século XX não apenas como a “era das catástrofes e genocídios”, mas o fim deste século revela, também, a “crise das utopias racionalistas”, em que o relato do passado não mais será realizado pela história tradicional de maneira a instituir sua autoridade sobre o presente, e, sim, através da memória, que estabelecerá não apenas o vínculo entre passado e presente, mas, do mesmo modo, entre passado e futuro. Portanto, a

função da memória estende-se para além de uma nova construção da história voltada para o futuro; ela será responsável por quebrar o ciclo da imposição do passado através da história tradicional e, com isso, poderá impedir que o ressentimento permaneça como uma característica iminente do passado no presente.

1.4 Testemunho e ressentimento na Revolução Cubana

Segundo Richard Gott, em *Cuba: uma nova história* (2006), pode-se dizer que a Revolução Cubana de 1959 passou a fazer parte da história tradicional como “a aurora de uma nova era”. Vista pelos historiadores e intelectuais em todo o mundo como uma conquista contra o imperialismo americano, e, mais ainda após o embargo econômico dos Estados Unidos, Cuba passou a representar um marco da vitória do povo contra a ditadura direitista. Além disso, a instauração de um regime socialista veio acrescentar um caráter ainda mais popular à revolução. Seu reconhecimento e enaltecimento, em várias partes do mundo, trouxeram a Revolução para a história como uma das primeiras conquistas populares que, enfim, havia sido reconhecida como tal: a história da Revolução não precisaria lutar por um lugar na história oficial.

No entanto, apesar do sucesso da implantação de um regime revolucionário em Cuba, a América Latina ainda estava envolvida em um contexto de guerrilhas e revoluções, nas quais os povos nativos e as minorias étnicas eram massacrados; a realidade dos excluídos proporcionou o desenvolvimento da literatura de testemunho, a única forma que esses indivíduos encontravam para se fazerem ouvir e afirmarem sua identidade. O desenvolvimento desse tipo de manifestação, chamado, como vimos, de *testimonio* latino-americano, foi tão significativo que a *Casa de Las Américas* criou uma premiação exclusiva para o *testimonio* em 1970, que, de acordo com João Camillo Penna, em “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”, “explicita o vínculo entre a

Revolução Cubana e a criação deste espaço enunciativo na América Latina” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.307). Além disso, o movimento de vanguarda da literatura na América Latina, que, segundo Octávio Paz, apresenta uma identificação com os movimentos revolucionários, possibilitou o desenvolvimento de novas formas de literatura.

Apesar do apoio latino-americano e europeu à Revolução Cubana e seus líderes, seu caráter socialista e uma clara relação com a União Soviética durante a década de 1960 suscitaram uma possível intervenção dos Estados Unidos, comprovada pela tentativa de invasão na Baía dos Porcos⁵ em 1961 e a declaração de embargo econômico a Cuba. Era, portanto, necessário a afirmação da Revolução e da adesão dos indivíduos a seu caráter socialista. A propaganda e a exportação dos ideais revolucionários transformaram-se na principal artilharia de Cuba para a manutenção do novo regime. Além disso, a realidade latino-americana, a qual arraigava um povo subjugado por interesses econômicos e de poder, acabava por enxergar na Revolução Cubana a consagração do que era, antes, uma utopia, como assinala José Miguel Oviedo:

No começo da década de 60 uma nova América Latina começou a surgir: a luta armada em vários países, a repressão institucionalizada, a reaparição (sob máscaras dissimuladas) do velho fascismo, etc., deram conta disto. Mas sobretudo a presença da Revolução Cubana operou como um fenômeno catalisador da vida política, cultural e artística continental. Especialmente, os intelectuais compreenderam a bela lição que deixava essa primeira – e até agora única – revolução socialista da América: a utopia se convertera numa realidade difícil, conflitiva e, ao mesmo tempo, mais admirável; não bastava defendê-la: era preciso reelaborar, repensar tudo e atuar com consequência. O campo para fazê-lo era, além disso, muito amplo e flexível porque esta era uma revolução dentro da qual a atividade intelectual tinha um sentido e um lugar muito precisos (MORENO, 1979, p. 446).

As artes em geral, e em especial a literatura, em toda a América Latina e, principalmente, em Cuba, passam a exercer uma função para além da estética: a função

⁵ Desembarque em Cuba de cubanos exilados nos Estados Unidos, treinados pela CIA, em abril de 1961, com o intuito de retomar o poder de Fidel Castro. Fonte: GOTTR, Cuba: uma nova história, 2004.

social. No caso de Cuba, a literatura em geral ainda garante mais um aspecto que é a propagação e o enaltecimento da Revolução. Nos primeiros anos do regime revolucionário, podia-se perceber uma efusão generalizada entre os escritores nacionais e estrangeiros adeptos dos ideais da Revolução de 1959, atitude movida principalmente pelos sentimentos de triunfo e ao mesmo tempo de ódio e aversão aos imperialistas e partidários do ex-ditador Fulgêncio Batista. A Revolução Cubana representava, então, para seu povo, a paz e a justiça praticamente inexistentes na ilha desde sua ocupação pelos colonizadores espanhóis; a história de Cuba acarretou um ressentimento secular transmitido de geração em geração, sentimento causado, principalmente, pelo constante “clima de medo e incerteza”, segundo Richard Gott.

Apesar do apoio da União Soviética, os líderes cubanos tinham nas mãos um país devastado política e socialmente; os rumos que o governo tomava, baseados no socialismo soviético, representavam uma ameaça política para alguns cubanos e principalmente uma provável intervenção americana; dessa maneira, qualquer propaganda negativa poderia significar a perda do maior aliado do regime revolucionário: o povo cubano. Era, portanto, necessário manter uma sociedade unificada que partilhasse dos ideais da Revolução. José Antonio Portuondo aponta os novos rumos da literatura produzida em Cuba a partir da revolução socialista cubana; em sua visão, não há separação entre a “vida” e a “letra”, mas a literatura e as artes devem se adequar à nova realidade:

[...] desta experiência cubana deduz-se algo mais: que já não se trata, na literatura e na arte, de ensaiar poses de rebeldes ou de franco-atiradores [...] mas da marcha unida, disciplinada, militante dos criadores cômicos de serem integrantes de um exército a caminho da batalha decisiva pela libertação definitiva da América, que perceberam ser a revolução não um exercício retórico mas uma luta real contra o imperialismo, na qual não são os homens de letras os que marcam o compasso. Não se trata, contudo, de que o estrondo das armas chegue a afogar a pura voz do mais delicado instrumento, nem de que a disciplina revolucionária imponha temas ou maneiras específicas, destruindo a livre expressão. (MORENO, 1979, p. 408)

Neste aspecto destacado por Portuondo, de que com a Revolução os intelectuais e a literatura poderiam ter um lugar e um motivo para manifestar-se, o *testimonio* ganha lugar especial. O caráter socialista da Revolução Cubana proporcionou ao latino-americano uma abertura para a expressão por meio de sua própria voz, a voz de alguém que antes nunca havia tido a licença para se manifestar. Além disso, segundo Adolfo Pietro, os primeiros momentos da Revolução Cubana manifestam a possibilidade de “conciliação entre vanguarda artística e vanguarda ideológica, este sonho frustrado de tantas gerações” (MORENO, 1979, p. 429).

Ao lado da abertura à literatura revolucionária e social, o governo cubano intensifica a censura aos intelectuais e escritores considerados contra-revolucionários. No entanto, a classificação desses intelectuais e artistas como “contra-revolucionários” não se deve apenas ao seu posicionamento dissidente ao regime pós-revolução, mas a própria atividade, artística ou não, que não seja a favor dos ideais revolucionários era considerada uma atitude contrária ao regime, como comprovam as próprias palavras de Fidel Castro citadas por Antonio Portuondo:

A revolução deve tratar de ganhar para suas idéias a maior parte do povo; a revolução nunca deve renunciar a contar com a maioria do povo; a contar, não só com os revolucionários, mas com todos os cidadãos honestos que embora não sejam revolucionários, isto é, que embora não tenham uma atitude revolucionária diante da vida, estejam com ela. A revolução só deve renunciar àqueles que forem incorrigivelmente reacionários, que forem incorrigivelmente contra-revolucionários. E a revolução deve compreender a realidade e, portanto, deve atuar de modo que uma atitude para com esta parte dos intelectuais e dos escritores [...] este setor de artistas e de intelectuais que não sejam genuinamente revolucionários encontre dentro da revolução um campo onde trabalhar e criar e que seu espírito criador, mesmo que não sejam escritores ou artistas revolucionários, tenha oportunidade e liberdade para expressar-se dentro da revolução. Isto significa que dentro da revolução, tudo; contra a revolução, nada. (*Palabras a los intelectuales*, Havana, Consejo Nacional de Cultura, 1961. *Apud* MORENO, 1979, p. 408)

A partir desta declaração de Fidel Castro, a literatura que se permitia publicar em Cuba era antes aprovada pela Uneac (União Nacional dos Escritores e Artistas Cubanos); ainda havia uma relativa liberdade em relação à publicação de obras literárias e participação em concursos. A “Primavera de Praga” veio acabar com a harmonia e tolerância interna. Após a invasão da Tchecoslováquia pela União Soviética em 21 de agosto de 1968, fato que causou revolta em muitos cubanos, e considerando as relações da ilha com a União Soviética, o apoio do líder Fidel Castro desencadeou uma manifestação violentamente sufocada; esse evento indicava ao regime da revolução que não havia uma adesão total às atitudes do governo, o que significou para parte do povo cubano intensificação das perseguições políticas e da censura.

Segundo Richard Gott, os acontecimentos do ano de 1968 declararam que a Revolução não seguiria sua proposta inicial de governo; Cuba acabou por adotar o modelo soviético em toda sua estrutura econômica, social e política: a dissidência não tinha mais lugar. Para os artistas e intelectuais cubanos que não compactuavam com os novos ideais do regime, seu destino ficou claro após o caso do escritor Heberto Padilla, então membro da Uneac⁶, que, após sua prisão em 1971 em razão da publicação de seu poema *Fuera del Juego* (1968), foi supostamente obrigado a realizar uma retratação pública. O caso despertou o interesse dos intelectuais e escritores europeus, que publicaram uma carta a seu favor no jornal francês *Le Monde*. Perdendo o apoio de muitos intelectuais que haviam aderido à Revolução desde seus primeiros anos, o regime decidiu soltar Padilla. A cultura cubana acabava por se fechar por completo e, segundo Gott, torna-se “confinada totalmente à Europa oriental” (2004, p. 280).

A nova configuração da política cubana alterou profundamente a produção literária e

⁶

Unión de Escritores y Artistas de Cuba

artística em Cuba. A abertura para influências culturais durante os primeiros anos da Revolução, o período áureo, havia acabado; para aqueles que não concordavam em se “regenerar” e trabalhar pela Revolução, restava o exílio; os escritores que permaneceram em Cuba deveriam apoiar a Revolução ou permanecer no ostracismo à custa de perseguições e prisão. O regime totalitário que se tornou o governo de Cuba após 1968 foi responsável por gerar o ressentimento naqueles que lutaram a favor da Revolução e que, agora, eram condenados por não serem mais considerados como cidadãos envolvidos com o país e, por isso, desprezíveis.

Michèle Ansart traça o caminho do ressentimento na história, que pode ser encontrado, também, na história cubana:

[...] a percepção das práticas revolucionárias mostra que, entre os revolucionários e os resistentes acontecia, ao contrário, a memória da humilhação, da injustiça e/ou da opressão dominadora, que favorecia a expressão de hostilidade e revolta. Assim, eles se livraram dos sentimentos de impotência e, ao mesmo tempo, concebiam sua ação como um combate contra a apatia da população; suas denúncias da propaganda e suas ações, pelos exemplos de revolta que propunham, destinavam-se a despertar os desejos de libertação. Contudo, é preciso também sublinhar que o ressentimento [...] procede das pulsões mais agressivas e destrutivas [...]. Essas pulsões agressivas, como mostrou a história do século XX, podem ser manipuladas pelos regimes totalitários e canalizadas para os bodes expiatórios. Tratava-se, com efeito, de desviar a revolta de seu objeto de alguma maneira “natural”, que seria o poder opressor ao qual a população foi submetida. Este é o papel da propaganda, que foi amplamente utilizada pelas ideologias totalitárias. [...] O ressentimento é orientado contra os inimigos imaginários, designados pelo poder totalitário. (NAXARA & BRESCIANI, 2004, p. 367)

O ressentimento, portanto, apresenta-se ao longo da história de Cuba como manifestação da impotência e desejo de libertação. A própria Revolução Cubana foi um movimento movido pelo ressentimento gerado pelos sucessivos confrontos de poder na ilha desde José Martí, agravado pelo imperialismo americano durante a Guerra Fria. Com o estabelecimento de um regime totalitário nos moldes do socialismo soviético, que acarretou

perseguições, prisões e exílio para uma parcela da população cubana que ousava opor-se aos ideais políticos, o ressentimento se constitui através dos mesmos sentimentos de impotência e de privação da liberdade. A literatura de testemunho que se desenvolveu em Cuba durante a revolução, que relatava a história de lutas e conquistas pela liberdade, passou a ser uma forma de manifestação da impotência, talvez a única maneira que alguns tinham de extravasar as opiniões e os sentimentos abafados pela política de censura e repressão. O *testimonio* cubano se desenvolveu, em sua maior parte, fora do país, relatado por escritores que encontraram no exílio e na literatura a expressão do ressentimento e da busca pela libertação da opressão. Assim, o *testimonio* se configura como as memórias das ruínas da história da Revolução.

Capítulo II

2.1 O foco narrativo e suas implicações na autobiografia

Ligia Chiappini, em *O Foco Narrativo* (1989), assinala que as histórias sempre são contadas por meio de um narrador, um indivíduo que, a partir de uma experiência vivida ou testemunhada, relata fatos, memórias, experiências ou, mesmo, histórias imaginadas e criadas por ele e outros indivíduos. Dessa maneira, conclui-se que “narração e ficção praticamente nascem juntas.” (CHIAPPINI, 1989, p. 6). Pascal A. Ifri, por sua vez, em seu artigo “Focalisation et récits autobiographiques” (1987), propõe que, apesar das proximidades estruturais entre um romance autobiográfico ou em primeira pessoa em relação a uma autobiografia, eles diferem em pelo menos um nível: a focalização.

O que define a focalização, ou foco narrativo de uma obra, é o posicionamento do narrador em relação à narrativa. Esse narrador, assim como a narrativa, vai adquirindo diferentes características e funções através do tempo e da história, as quais serão influenciadas em grande parte pela transformação da sociedade.

Françoise Van Rossum-Guyon, em “Point de vue ou perspective narrative” (1970), declara que as teorias em relação ao foco narrativo, a partir do início do século XX, são frutos do contexto histórico e ideológico dos países nos quais elas se desenvolveram, em torno das tradições teóricas e críticas destes países. Portanto, não há uma teoria unificada sobre a questão narrativa; desse modo, ela aborda as teorias que considera mais aplicáveis e que propõem uma renovação sobre o assunto. Rossum-Guyon, apesar de abordar os teóricos em seu respectivo contexto, aponta Percy Lubbock como o inaugurador da tradição da análise da perspectiva narrativa. No entanto, foi Norman Friedman, segundo a autora, quem sistematizou os elementos de análise do ponto de vista levantados até então. De acordo com Rossum-Guyon, as primeiras teorias em relação à focalização partiam da análise de obras que

ofereciam o maior grau de “realismo” possível, em que a presença de um narrador, que se identificasse com o autor, de fora da história, rompesse essa característica. A visão de Wayne C. Booth e Wolfgang Kayser vem romper o mito do “desaparecimento do autor”; apesar de apresentarem teorias relativamente distintas, ambos encontram no papel do narrador um elemento imprescindível para o desenvolvimento da narrativa. No entanto, Rossum-Guyon identifica apenas em Pouillon a preocupação com o elemento psicológico do romance, principalmente da relação entre o autor e o narrador. Além disso, ao reconhecer a relação entre ambos, Pouillon aplica a análise do foco narrativo na autobiografia, e, por esse motivo, é sua teoria que abordaremos neste trabalho.

As transformações da sociedade no século XX, segundo Lúcia Chiappini, seriam responsáveis pelas mudanças de perspectiva em relação à narrativa. O universo se apresenta caótico e fragmentado, assim como a narrativa, o que vai contra as teorias que apresentam uma visão totalizadora; por essa razão, uma narrativa baseada na objetividade não é mais acreditada; dessa maneira, “substitui-se o narrador por uma voz diretamente envolvida no que narra, narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo dos seus pensamentos [...]” (CHIAPPINI, 1989, p. 72). A subjetividade vem, assim, para imprimir à narrativa um novo aspecto, em que a narrativa tradicional não tem mais lugar. Esse novo aspecto se apresentará na forma que a narrativa assume ao voltar-se ao passado, escamotear a história e adotar a subjetividade de maneira a evitar o efeito de neutralidade.

Nessa nova forma de narrativa incluem-se as narrativas da memória e, em especial, a autobiografia; ao compará-la ao romance, Jean Pouillon define a autobiografia como “compreensão do eu sob forma romanesca” (1974, p. 39); na autobiografia, a compreensão do eu, ou, ainda, a “narrativa do eu”, segundo Gusdorf, se dá através da rememoração do passado: narra-se o que se lembra do passado. O que Pouillon destaca, em relação à narrativa

das memórias, é que não é possível lembrar-se de tudo, nem escolher o que queremos lembrar; portanto, não sendo a lembrança algo concreto, é necessário “reinventá-la”, e, para reinventá-la, usa-se a imaginação. Assim, a forma de construção da narrativa autobiográfica aproxima-se da do romance. O passado rememorado, portanto, reinventado, não é um passado artificial; segundo Pouillon, esse passado só existe porque o imaginamos, da mesma forma que a consciência sobre si: “existir para si é existir pelo sentido atribuído a si mesmo; eu sou o que acredito ser” (POUILLON, 1974, p. 41), e, por isso, Pouillon conclui que a consciência é parte da imaginação.

Jean-Yves e Marc Tadié, em *Le sens de la mémoire* (1999), identificam na memória o papel de “unificar” a personalidade por meio da presença do passado em nosso presente. A personalidade será, então, responsável pelo modo como as sensações e lembranças serão registradas e, portanto, a memória será afetiva e imaginativa. Os autores também ressaltam a importância do contexto para determinar a forma de registro dos acontecimentos na memória: “cada percepção do mundo exterior provoca em nós uma impressão de intensidade variável, agradável ou desagradável, portanto, carregada de sentimento.” (TADIÉ, 1999, p. 110, tradução nossa)⁷. O contexto e a personalidade de um indivíduo, tanto no momento do registro dessa lembrança quanto no momento de retomá-la, serão, portanto, definitivos para a transformação dessa lembrança.

Entretanto, reinventar o passado através da lembrança e da imaginação não significa que os acontecimentos narrados não sejam verdadeiros e que o autor não esteja sendo sincero ao relatar esses eventos; o que Jean Pouillon propõe ao imaginar o que a memória traz à tona não é distorcer os fatos, mas, sim, preencher as lacunas deixadas pelo esquecimento: “a sinceridade consiste em coincidir [...] a cada instante consigo mesmo, a não ficar na esteira da própria ação, mas também a não lhe passar na frente [...]” (POUILLON, 1974, p. 42), o que

⁷ No original: “chaque perception du monde extérieur entraîne en nous une impression d’intensité variable, agréable ou désagréable, chargée donc d’affect.”

significa que, ao imaginar o passado, o autobiógrafo deve procurar estar “com” a ação ou acontecimento relatado, ou seja, reconstruí-lo, e não analisá-lo. Ao analisar o passado, o autobiógrafo se coloca “por detrás” dos acontecimentos: ele não somente recorda, mas julga os acontecimentos; isso significa que o indivíduo do presente é um indivíduo diferente em relação ao do passado, pois, agora, ele pode analisar suas ações em razão de sua lucidez ao rememorar. A recordação é, desse modo, compatível com a memória involuntária, a qual traz à tona os acontecimentos que são “imaginados” pelo indivíduo; rememorar, ao contrário, é analisar o acontecimento trazido pela memória voluntária, e portanto, tem a ver com a motivação do autobiógrafo ao escrever sobre si mesmo. Ao estar “com” as ações do passado, o indivíduo volta a “encontrar uma maneira de viver”, enquanto, através das memórias, o indivíduo é capaz de enxergar suas ações e julgá-las.

Da mesma maneira, tanto na narrativa autobiográfica quanto na narrativa de ficção, o indivíduo que narra ou o narrador terá um “posicionamento” em relação aos fatos narrados, como a definição de Pouillon em relação ao estar “com” esses acontecimentos ou ter uma visão “por detrás” deles. É o que definirá o foco narrativo da obra.

Gérard Genette propõe, em “Frontières du Récit” (1969), uma definição da narrativa baseada em suas diversas maneiras de se apresentar. Segundo ele, o que se deve levar em conta para a classificação da narrativa são suas fronteiras, o que a diferencia em seus vários graus como narração, descrição e discurso. Genette aponta o discurso como a fronteira mais importante e mais significativa da narrativa, pois, segundo ele, é nessa distinção entre narrativa e discurso que reside atualmente o conjunto da literatura. Genette realiza essa distinção de acordo com a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso; a narração, portanto, estaria interessada em contar uma história, em *mostrar* como os eventos relatados aconteceram, enquanto o discurso se preocuparia em *contar* esses acontecimentos através da voz e do ponto de vista de uma pessoa. Assim, enquanto a narração se apresentaria,

geralmente, em terceira pessoa em um tempo passado, ao discurso caberia a primeira pessoa e, nele, se entrecruzariam diversos tempos verbais.

No entanto, o autor declara que essas “essências” do discurso e da narração não se encontram em estado puro em nenhuma das duas formas narrativas; há sempre a presença da narração na forma do discurso e a presença do discurso na narração. Essa distinção, portanto, se perde para dar lugar à forma como a narrativa é apresentada, de acordo com o “ponto de vista” em que o narrador dos acontecimentos se coloca, que irá se reportar ao foco narrativo da obra.

Em *Figures III* (1972), Gérard Genette demonstra que é ilusório pensar que a narração, no sentido de “mostrar”, pode existir em seu estado puro. Toda narrativa exige um “contar”, nela está presente a linguagem, que, segundo Genette, “significa sem imitar”, ou seja, possui a sua própria significação. Além disso, mesmo o “mostrar”, a descrição, possui um motivo e um ponto de vista que presumem uma escolha, e, portanto, o “mostrar” faria parte do “contar” através da voz do narrador, e cada variação desse ponto de vista é o que Genette vai chamar de *focalização* ou *foco narrativo*. A focalização, assim determinada por Genette, será definida em três tipos: focalização zero (ou não-focalização), interna e externa; no entanto, sua aplicação não implica que ela seja fixa ou única na narrativa, nem que ela seja característica relativa a um único gênero narrativo; a focalização vai variar de acordo com o escopo da narrativa.

O que nos interessa, aqui, é a focalização interna, que corresponde à narrativa em primeira pessoa, em que o cerne da história é o ponto de vista do “herói”, tendo o “eu” como uma testemunha dos fatos e fator de identificação com o narrador. Em relação à autobiografia, Genette assinala que a escolha da focalização a ser adotada neste tipo de narrativa deve levar em consideração a identidade do narrador com o “herói” do relato; se o escritor se decide por centrar-se no presente do narrador que narra as ações do herói do

passado, essa relação irá corresponder à designação do foco narrativo que Jean Pouillon define como visão “por detrás”, que fornece ao narrador um alcance maior às ações desse herói. Na centralização do foco no passado do herói, a focalização corresponderá à visão “com” que Pouillon designa como uma visão limitada em razão da identidade narrador-personagem.

A razão da escolha da focalização, na narrativa autobiográfica e nas narrativas de memórias, pouco tem a ver com a intenção do autor em dar uma forma à obra para que ela desempenhe um papel; no caso da autobiografia, a *focalização* decorrerá da motivação do autor ao decidir contar seu passado; essa motivação parte, segundo Jean-Philippe Miraux, de um “estranhamento” de si mesmo, ao qual Georges Gusdorf relaciona a necessidade de possuir uma consciência de si e de seu lugar no mundo; Miraux também propõe que a superação desse estranhamento é o próprio percurso da autobiografia, e, por isso, o autobiógrafo deve retornar às origens para encontrar o “pequeno momento essencial”, o ponto de partida para a determinação de sua personalidade e de seu futuro (MIRAUX, 1996, p. 25). O percurso da autobiografia se daria, portanto, no “ordenar dos fatos”, segundo Miraux, à escolha do que vale a pena ser dito e do que faz parte desta motivação da escrita, que revelará a consciência do “eu” que escreve.

As escritas do “eu” não possuem uma motivação idêntica; segundo Gusdorf, trata-se do conhecimento do eu através da escrita que parte do fim: o indivíduo do presente contará quem foi no passado, e, assim, ele será a “a medida e o critério” do que escreve (GUSDORF, 1991, p. 127). É por isso que Gusdorf assinala que, apesar de ser narrada no passado, a autobiografia é escrita no presente. No entanto, voltar ao passado, às origens, não determina uma progressão cronológica dos acontecimentos descritos, pois o tempo da autobiografia é “um momento de uma vida” (GUSDORF, 1991, p. 311), que reside na memória do passado e que será trazido à tona a fim de elucidar o presente. Ao voltar-se para o passado, o escritor

autobiógrafo não procura retransmitir exatamente os acontecimentos vividos, ou, segundo Gusdorf, “a transferência do vivido não é o simples decalque de uma manifestação imediata da consciência” (GUSDORF, 1991, p. 41); por se utilizar da imaginação para reconstruir as lembranças, a escrita do “eu” será mais do que uma representação dos fatos do passado, ela requer uma transformação da memória em outra realidade que possuirá características próprias, definidas pela autonomia que o sujeito reivindica ao escolher o modo de narrar sua existência.

A focalização, portanto, ao ser determinada por uma “escolha” da maneira de narrar, determinará, por sua vez, o estilo da autobiografia. Segundo Jean Starobinski, o estilo da autobiografia será o ato do indivíduo, e se afirmará na medida em que existam as condições para que se realize a escrita autobiográfica: a narrativa verídica de uma vida. Assim, Starobinski sugere que o estilo autobiográfico depende da intenção do autor, pois, sendo a “forma” sobre um “fundo”, ele terá um valor autoreferencial capaz de afirmar a autenticidade do escritor autobiográfico.

A autobiografia “supõe a presença do eu”, segundo Gusdorf (GUSDORF, 1991, p.122); de um eu que possui a si mesmo como objeto de análise e como personagem da narrativa, mas, ao mesmo tempo em que há a identificação do sujeito da narrativa com o sujeito narrado, não se pode afirmar que essa identidade se dá de maneira tal que o “eu” que narra seja substituído pelo “eu” da narrativa; mesmo se a intenção do retorno ao passado seja a compreensão de si mesmo, “o eu escrito [...] é a elaboração em forma de discurso de uma realidade impalpável e irreduzível” (GUSDORF, 1991, p. 48), que pressupõe a atividade autobiográfica como “reformativa”, pois, ao buscar uma verdade, a verdade de si mesmo, o escritor não encontra uma lembrança intocada e totalizada, mas a memória ameaçada pelo esquecimento, que deve ser reconstruída. A reconstrução da memória do passado será, portanto, “fiel” a uma realidade presente (STAROBINSKY, 1970, p. 259), focalizada no “eu”

do passado, responsável por aquilo que o “eu” do presente se tornou.

Ao mesmo tempo, Miraux demonstra que, se a autobiografia focalizar-se na exterioridade, a motivação a ela inerente terá de se “reapoderar do mundo perdido para compreender o mundo presente” (MIRAUX, 1996, p. 54); desse modo, ao voltar-se para o interior e para o exterior de si, o escritor autobiográfico se caracteriza, também, como uma testemunha dos acontecimentos narrados o que configura o duplo aspecto da autobiografia.

A autobiografia, portanto, por ser um produto do “eu” que tem algo a dizer sobre si mesmo e sobre o mundo em que habita, será construída no presente através do passado, mas em direção a um futuro, e, assim, também poderá ser entendida como um produto do contexto histórico de quem a escreve, cuja rememoração da realidade vivenciada contribuirá para uma nova visão da história.

2.2 O foco narrativo em *Antes que Anoiteça*: a história de uma revolução

A autobiografia intitulada *Antes que Anoiteça* (*Antes que Anochezca*, 1992), do escritor cubano Reinaldo Arenas, é o relato de uma vida em meio a um evento histórico que transformou a história de Cuba: a Revolução Cubana. Nessa obra, Arenas aborda não apenas as suas memórias dos acontecimentos dessa época, mas proporcionará uma outra visão da Revolução e do regime instaurado em Cuba a partir de 1959, encabeçado por um de seus líderes, que ficou no poder até há pouco tempo: Fidel Castro⁸. *Antes que Anoiteça* mostra que esses acontecimentos foram pontos-chave para a formação de Arenas como indivíduo e como escritor.

Pode-se dizer que *Antes que Anoiteça* foi escrita duas vezes, e, por isso, ela antecedeu duas noites: a noite sem luz que impossibilitava o autor de escrever quando estava escondido no parque Lênin, em Havana, durante os três meses que precederam sua prisão, em 1974, e a

⁸ Fidel Alejandro Castro Ruz (1926 – Cuba), líder do movimento 26 de julho e da Revolução Cubana de 1959, desde então chefe do governo cubano. Fonte: GOTT, R. Cuba: uma nova história, 2004.

noite de sua vida quando já estava exilado nos Estados Unidos, entre 1980 e 1990 – a morte. A motivação para Reinaldo Arenas ter iniciado sua autobiografia no parque voltou a se manifestar no exílio: ele precisava contar a sua história para contar a história de Cuba, que, para ele, começou com a Revolução de 1959, e, assim, deixar o seu testemunho sobre um acontecimento histórico que teve, sobre ele, mais do que uma influência, esse acontecimento foi responsável pelo curso indesejado que tomou a sua vida.

A introdução, intitulada “O fim”, é o início da autobiografia, que quase se conjuga com o fim do próprio escritor; assim, ao narrar sua situação no momento em que inicia a escrita autobiográfica, Arenas nos revela os acontecimentos que o motivaram a contar sua vida: doente terminal de Aids, sua morte se aproximava e era preciso terminar sua obra. Em seguida, o escritor retorna à sua infância, que é narrada, basicamente, por temas, épocas e acontecimentos que ele considera relevantes tanto para compreender a si mesmo quanto para revelar ao leitor traços de sua personalidade no presente. Assim, a temporalidade de *Antes que Anoiteça* seguirá certa cronologia até atingir o fim outra vez: o exílio nos Estados Unidos, e, portanto, sua narração será cíclica.

Na Introdução, Arenas já antecipa do que sua obra autobiográfica tratará ao abordar as razões que o levaram a isso. Reinaldo Arenas nasceu em 1943, na pequena aldeia de Águas Claras, na província cubana de Oriente. Ao retratar sua infância no campo e a pobreza da região, ele pretende mostrar a situação cubana antes e durante a ditadura de Fulgêncio Batista⁹, no poder como ditador desde 1952. Podemos perceber, com sua narrativa, que alguns fatos da infância o marcaram profundamente, os temas que Arenas escolhe abordar nos primeiros capítulos da narrativa são apresentados, basicamente, sem que ele siga uma cronologia aparente, apesar de percebermos uma sequência temporal na autobiografia como um todo; são elementos que o seguiram até a vida adulta e que se manifestarão ao longo de

⁹ Rúben Fulgêncio Batista y Zaldivar (1901-1973), presidente cubano de 1940 a 1944; ditador de 1952 a 1959, deposto pela Revolução Cubana. Fonte: GOTT, R. 2004

toda a narrativa. No entanto, enquanto alguns fatos, a partir de sua juventude, são abordados de acordo com o que surge na memória, os fatos da infância, por estarem distantes, são conduzidos a uma espécie de comparação com a sua vida adulta. Ao iniciar a narrativa de sua juventude, sua autobiografia adquire uma estrutura um pouco diferente daquela adotada quando narra a infância; a narrativa será cronológica e suas idéias passarão a ser apresentadas com mais clareza ao lado de uma consciência quase plena sobre sua homossexualidade, manifestada desde a infância, e a situação social e política de Cuba .

Antes que Anoiteça segue esse curso até a vida adulta de Arenas, que corresponde ao período de transformação do regime da Revolução em socialista segundo os moldes do modelo político da União Soviética. Neste período, Arenas já residia em Havana e havia iniciado ativamente sua vida sexual e literária; portanto, ele percebia que, dado o caminho que a Revolução tomou, ele começava a ser visto, assim como outros intelectuais e homossexuais, como um possível inimigo. Em 1963, ele lança seu primeiro e único romance publicado em Cuba, *Celestino Antes del Alba*, fato que desencadeou certa vigilância do Estado em relação a ele, comprovado pelo impedimento de publicação de seu romance seguinte, *El Mundo Alucinante* (1966), lançado anos mais tarde, na Espanha, e que foi um dos motivos de sua prisão, em 1974. Nesse ponto, a autobiografia de Arenas torna-se, portanto, o reflexo de suas inquietações ao rememorar esses fatos: ela perde seu caráter cronológico e adota uma estrutura na qual se entremeiam lembranças, fatos históricos de Cuba e períodos de reflexão.

O narrador de *Antes que Anoiteça*, movido por sua situação presente e pelos sentimentos que surgem ao rememorar, alternará o tipo de focalização frente a alguns acontecimentos e situações tanto em relação à sua vida pessoal quanto em relação ao contexto histórico e político no qual está envolvido. Portanto, a focalização da obra será interna, partindo do fato de que há identificação entre narrador e personagem principal; porém, o foco narrativo não

corresponderá somente à “visão com” que Jean Pouillon caracteriza como se a história fosse narrada pelo personagem no presente, mas, também, à “visão por detrás” dos fatos narrados, colocando-se como um indivíduo diferente daquele do passado, que, ao trazer à tona os acontecimentos, procura analisá-los.

Essa perspectiva que o narrador de *Antes que Anoiteça* adota reflete o propósito principal do sujeito autobiográfico ao iniciar sua narrativa, segundo Gusdorf: a procura de si mesmo por meio do retorno às origens, que, no caso de Reinaldo Arenas, é a transformação daquilo que “eu fui” naquilo em que “eu me tornei”. Além da busca pessoal, a autobiografia do escritor cubano reflete uma outra motivação: ao traçar o caminho desse sujeito, de sua infância às proximidades da morte na vida adulta, ele procura colocar o contexto de sua existência como um dos principais agentes de sua formação como indivíduo. Arenas parte, portanto, de suas origens para dar forma ao sujeito autobiográfico:

Eu tinha dois anos. Estava nu, de pé; inclinava-me sobre o chão e passava a língua na terra. O primeiro sabor de que me lembro é o sabor da terra. Comia terra com minha prima Dulce Ofélia, que também tinha dois anos. Era um menino magro, mas com uma barriga enorme devido às lombrigas que tinham crescido no estômago de comer tanta terra. Comíamos a terra do curral da casa; o curral era o lugar onde os animais dormiam; quer dizer, os cavalos, as vacas, os porcos, as galinhas, as ovelhas. O curral ficava encostado na casa. (ARENAS, 1992, p. 17)¹⁰.

Este trecho, retirado da autobiografia de Arenas, mostra que, ao descrever essas memórias, o autor recorda, ele descreve o que passa pela memória, o que “vê”. Aqui não prevalece a análise, ele se coloca no lugar daquele menino de dois anos, vê o que aquele menino vê, sente o que ele sente; nesse caso, o foco narrativo de *Antes que Anoiteça*

¹⁰ No original: “Yo tenía dos años. Estaba desnudo, de pie; me inclinaba sobre el suelo y pasaba la lengua por la tierra. El primer sabor que recuerdo es el sabor de la tierra. Comia tierra con mi prima Dulce Ofélia, quien también tenía dos años. Era un niño flaco, pero con una barriga muy grande debido a las lombrices que me habían crecido en el estómago de comer tanta tierra. La tierra la comíamos en el rancho de la casa; el rancho era el lugar donde dormían las bestias; es decir, los caballos, las vacas, los cerdos, las gallinas, las ovejas. El rancho estaba a un costado de la casa.” (ARENAS, 2006, p. 17).

corresponde à “visão com” de Jean Pouillon, já que há identificação entre o eu do presente e o eu do passado, confirmada pela descrição que ele é capaz de fazer do que revê: ao lamber o chão, ele sente o sabor da terra e vê o que está em volta.

No entanto, mesmo em se tratando da memória afetiva, que, segundo Jean-Yves e Marc Tadié, pode ser mais precisa, o escritor reconstrói essa lembrança ao relatá-la, e, desse modo, o cenário de sua infância é uma restauração da memória. Essa restauração se dá no nível do sensível: a relação do corpo da criança com a terra, e o seu sabor; há uma evidente ênfase num aspecto primitivo da vida do menino, seja porque a lembrança é da ordem do sensorial (o gosto da terra, o primeiro sabor de que o homem se lembra), seja pela repetição poliptótica (diferentes conjugações do verbo, diferente determinação do substantivo) de *comer* e *terra* (“comia terra”, “comer tanta terra”, “comíamos a terra”), seja pela identificação com os animais do curral. Por outro lado, a justaposição das orações coordenadas no final do trecho, marcadas pela repetição da palavra *curral*, apresenta uma progressão que revela tanto a miséria física do menino quanto a miséria social do contexto em que está inserido: o menino come a terra do curral, a terra dos animais, e o curral e a casa são “encostados”.

Para explicitar esse contexto em que estava inserido, Reinaldo Arenas toma às vezes o papel do narrador extradiegético, segundo Genette, que corresponde à “visão por fora” de Pouillon:

Minha mãe era uma mulher muito bonita, muito sozinha. Conheceu somente um homem: meu pai. Desfrutou de seu amor apenas alguns meses. Meu pai era um aventureiro: apaixonou-se por minha mãe, pediu sua mão a meu avô e depois de três meses a deixou. Minha mãe passou a morar na casa de seus sogros; ali esperou durante um ano, mas meu pai nunca mais voltou. Quando eu tinha três meses, minha mãe voltou para a casa de meus avós; ia comigo; o fruto de seu fracasso. (ARENAS, 1992, p. 17)¹¹.

¹¹ No original: “Mi madre era una mujer muy bella, muy sola. Conoció sólo a un hombre: a mi padre. Disfrutó de su amor sólo unos meses. Mi padre era un aventurero: se enamoró de mi madre, se la ‘pidió’ a mi abuelo y a los três meses la dejó. Mi madre vivió entonces en la casa de sus suegros; allí espero durante un año, pero mi padre nunca regresó. Cuando yo tenía três meses, mi madre volvió para la casa de mis abuelos; iba conmigo; el fruto de su fracaso.” (ARENAS, 2006, p. 17)

Esse trecho não faz parte de sua memória, ele não pode se lembrar de um fato de quando ainda não havia nascido, ou de quando ainda era um bebê. Ao assumir, nesse caso, o papel de um narrador que possui uma visão de fora dos fatos narrados, Arenas procura contextualizar o mundo que o rodeia; a importância da contextualização, para o autor, vem de sua motivação ao propor-se a escrever a sua autobiografia. Ao analisar seu nascimento, Arenas se vê como fruto de um fracasso, marcado pela aventura (do pai), pela solidão (da mãe) e pela falta de amor (o desaparecimento do pai, a inexistência de outros homens na vida da mãe). Esses aspectos – aventura, solidão, busca do amor – são recorrentes no percurso biográfico do autor e no discurso que elabora sobre si mesmo, transpostos muitas vezes para o próprio percurso histórico dos cubanos. Por outro lado, é também pela ótica do fracasso, de uma vida fracassada e ressentida, que Arenas expõe a sua história (e consequentemente a de Cuba).

Reinaldo Arenas busca não apenas uma elucidação dos acontecimentos históricos em Cuba e de suas ações diante deles, ele propõe narrar sua vida como um modo de mostrar o que há além dos fatos e, para isso, a variação no foco narrativo se dará na medida em que sua intenção volta-se para o contexto à sua volta, para os fatos vividos e para a análise de si próprio:

Talvez por ser solitário e atordoado, e querer ao mesmo tempo ser a estrela de uma peça para minha satisfação própria, comencei sozinho a oferecer-me espetáculos diferentes dos que presenciava todos os dias. Consistiam, entre outros, em uma série de canções infinitas que eu mesmo inventava e atuava pelo campo. Tinham uma letra cafona e sempre delirante; além disso, eu mesmo as interpretava como peças teatrais em meio a cenografias solitárias. (ARENAS, 1992, p. 37)¹²

¹² No original: “Tal vez por ser solitario y atolondrado, y querer a la vez jugar un papel estelar para satisfacerme a mí mismo, comencé yo solo a ofrecerme espectáculos completamente distintos a los que todos los días presenciaba. Consistieron, entre otros, en una serie de infinitas canciones que yo mismo inventaba y escenificaba por todo el campo. Tenían una letra cursi y siempre delirante; además, yo mismo las interpretaba como piezas teatrales en medio de escenografías solitarias.” (ARENAS, 2006, p. 37)

Arenas apresenta a criança que foi como um reflexo reduzido do homem que foi: um ser solitário, abandonado à terra, atordoado, perdido, exilado do convívio familiar e social; um ser que só encontra satisfação na imaginação, na invenção de espetáculos para si próprio, criações que não são compartilhadas. A idéia de fracasso insinua-se novamente na auto-ironia presente na “letra cafona e sempre delirante”: o menino configura-se como uma espécie de *clown* canhestro, que só representa para si próprio e tem como único público, irônico, o homem e escritor em que se tornou.

Pode-se dizer, portanto, que Arenas retorna às origens ao narrar sua infância a fim de reconstruir sua identidade; para ele, é importante registrar suas raízes e os valores que farão parte dele como indivíduo durante todo o curso de sua vida. Por ter nascido no campo, em meio à pobreza em uma família composta por muitas pessoas, e principalmente de mulheres abandonadas por seus maridos, o autor declara ter experimentado um sentimento de liberdade, tanto em relação ao desenvolvimento de sua personalidade quanto de sua sexualidade. No entanto, trata-se aqui de uma liberdade relativa, o modo como o escritor encara a própria solidão e o peso de representar para a mãe o retrato de seu fracasso. Em suma, a liberdade experimentada por Arenas é fruto do sentimento de abandono, o que, quando mais velho, influenciará sua personalidade e suas relações. Dessa maneira, as lembranças escolhidas ou trazidas à tona pela memória da infância de Reinaldo Arenas são inerentes à formação do indivíduo que narra no presente.

As influências políticas de seu avô contra a ditadura de Batista, a gravidade da situação econômica que obrigou sua família a vender as terras e mudar-se para uma pequena cidade e a privação da “liberdade” do campo fizeram com que Arenas, então com quinze anos de idade, fugisse de casa para se unir aos rebeldes. Em um primeiro momento, há o apoio à Revolução, principalmente em relação às medidas políticas e sociais com as quais Arenas foi beneficiado. A desconfiança de que algo não havia sido revelado e a sensação de não se

encaixar nos ideais do homem revolucionário surgem durante a escola técnica, em que, segundo seus preceitos, a homossexualidade não era permitida, condição determinante para o autor, que se havia descoberto homossexual desde a infância. Após uma tentativa frustrada de regeneração de sua “condição”, Reinaldo Arenas passa a enxergar o regime revolucionário de outra maneira:

Por que a imensa maioria do povo e os intelectuais não se deram conta de que começava outra vez uma nova tirania, ainda mais sangrenta que a anterior? Talvez nos déssemos conta sim, mas o entusiasmo de saber que vivíamos agora numa revolução, a qual havia derrubado uma ditadura, e que chegara a hora da vingança, todos esses sentimentos eram superiores às injustiças e aos crimes que estavam sendo cometidos. (ARENAS, 1992, p. 71)¹³

Este trecho demonstra que o que a Revolução proporcionava ao escritor no início da implantação de seu governo era ainda o reflexo de seus ideais, tanto que a homossexualidade, algo que fazia parte inteiramente de seu ser, se lhe apresentava, em um primeiro momento, como algo que poderia ser alterado, e até descartado. No entanto, o narrador do presente interfere na visão dos fatos ao antecipar sua opinião sobre o governo que se formava. Além disso, vale ressaltar uma questão já presente nos trechos anteriormente citados: o contraste, visto mesmo como incompatibilidade, entre aquilo que é da ordem do sensível, do estritamente individual – neste caso, a orientação homossexual reconhecida desde muito cedo – e aquilo que é da ordem do inteligível, que toca o social e se converte em recalque, opressão e tirania.

Nesse momento de *Antes que Anoiteça*, a focalização da narrativa estabelece uma configuração muito mais elucidativa do que o curso baseado na memória que havia seguido

¹³ No original: “¿Por qué la inmensa mayoría del pueblo y los intelectuales no nos dimos cuenta de que comenzaba otra vez una nueva tiranía, aún más sangrienta que la anterior? Quizá nos dimos cuenta, pero el entusiasmo de saber que se vivía ahora en una revolución, que se había derrocado una dictadura y que había llegado el momento de la venganza eran superiores a las injusticias y a los crímenes que se estaban cometiendo.” (ARENAS, 2006, p. 70)

até então: a narrativa, que antes se centrava no indivíduo do passado, suas sensações, pensamentos e na própria construção desse eu como agente da narrativa, passa a representar o que para o autor reflete o pensamento coletivo. Além disso, torna-se importante, para Reinaldo Arenas, resgatar a característica paradoxal que o contexto da Revolução representava segundo o seu ponto de vista. Para o autor, a Revolução, em seu início, representava mais do que a consagração dos ideais de um povo que, segundo ele, vinha “de incessantes ditaduras, de incessantes abusos, de incessantes atropelos” (ARENAS, 1992, p. 81), ela lhe proporcionava uma vingança aos infortúnios que sofreu sua família durante a ditadura de Batista. Com o estabelecimento do regime de Fidel Castro e sua ligação com a União Soviética, a qual acabava por definir Cuba como um país socialista, a transformação nas atitudes do governo, de acordo com o autor, acarretou seu posicionamento em conflito com o regime: a perseguição aos homossexuais e intelectuais que não defendiam os ideais revolucionários em suas obras acabava por torná-lo *persona non grata* na Cuba socialista de Fidel Castro.

Esse posicionamento do regime cubano representa para Arenas a queda de seus ideais, que depositava na Revolução a esperança na transformação de Cuba, o que acarreta um sentimento de encarceramento que se caracteriza como um sentimento de exílio em seu próprio país, que só pode ser superado pelo exílio de fato, que parece impossível em um primeiro momento, e pela reclusão em sua literatura.

Esse sentimento será representado, em *Antes que Anoiteça*, tanto explícita quanto implicitamente. Retratado pelo desejo do escritor em sair do país e, depois, através de sua constatação, no exílio, do fato de que não poderia viver fora de seu país, Reinaldo Arenas se dará conta da necessidade de narrar suas memórias, que adquirirão, para ele, um sentido de evasão da situação presente em que se encontra (o exílio, dentro e fora de Cuba), ao mesmo tempo em que representará um sentimento de libertação do encarceramento que percorre seu

passado até seu presente, no qual o encarceramento irá permanecer como algo que o impele a evadir-se desse presente e registrar seu testemunho:

Assim transcorria minha vida no início dos anos de 1980; rodeado de espões e vendo como minha juventude me escapava sem nunca ter podido ser uma pessoa livre. Minha infância e minha adolescência transcorreram sob a ditadura de Batista e o resto da minha vida sob a ainda mais férrea ditadura de Fidel Castro; jamais havia sido um verdadeiro ser humano em todo o sentido da palavra. Devo confessar que nunca me recuperei da experiência do cárcere; creio que nenhum preso se recupera disso. Vivía cheio de terror e com a esperança de poder escapar daquele país algum dia. (ARENAS, 1992, p. 295)¹⁴.

O foco narrativo de *Antes que Anoiteça* será, portanto, interno e variável, pois se dará de acordo com a motivação do autor ao escolher os fatos a serem narrados. Além disso, veremos se apresentar um narrador que, por vezes, estará diretamente relacionado com os fatos narrados, mas que, também, procura esclarecer algumas questões que considera relevantes para a compreensão de seu presente, tanto para si mesmo quanto para o leitor. Essa focalização variável reflete o estado de inquietação e de urgência em que se encontra o escritor cubano ao registrar seu passado em vista da perspectiva da morte. Deste modo, *Antes que Anoiteça* estabelece o reconhecimento da queda do que, antes, representava, para Arenas, a consolidação de seus ideais, e, com isso, seu relato conjugará a presença de um “eu” encarcerado em seu passado e em sua própria narrativa, ao mesmo tempo em que proporciona a possibilidade de evasão desse sentimento do “eu” do passado agora no presente.

O encontro entre o “eu” do presente com aquele que reside no passado, propiciado pela narrativa de *Antes que Anoiteça*, que se realiza através da rememoração e reconstrução desse passado, se dará em função de resgatar a realidade que, segundo Gusdorf (1991), se apresenta

¹⁴ No original: “Así transcurría mi vida a principios del año de 1980; rodeado de espías y viendo cómo mi juventud se escapaba sin haber podido nunca ser una persona libre. Mi infancia y mi adolescencia habían transcurrido bajo la dictadura de Batista y el resto de mi vida bajo la aún más férrea dictadura de Fidel Castro; jamás había sido un verdadero ser humano en todo el sentido de la palabra. Debo confesar que nunca me recuperé de la experiencia del cárcel; creo que ningún preso se recupera de eso. Vivía lleno de terror y con la esperanza de poder escaparme de aquel país algún día.” (ARENAS, 2006, p. 295)

“impalpável” no presente, o que, no caso de Arenas, se configura como um real formulado por meio da própria escrita da narrativa e que, portanto, transita entre a memória do passado e a constatação de que a existência desse “eu” é utópica no presente. Dessa maneira, o sujeito do presente é reconstruído através da narrativa baseada no sujeito do passado, que, por sua vez, refletirá o sentimento de encarceramento experimentado por ele durante sua existência em Cuba e no próprio exílio.

O sentimento de encarceramento direciona o sujeito autobiográfico a buscar um local de evasão que lhe proporcionará a liberdade de existir de acordo com seus princípios e sua individualidade, que, em um primeiro momento, apesar de a literatura se configurar como esse local de evasão e libertação, o exílio representa, ainda, a possibilidade de liberdade. No entanto, a liberdade no desterro se apresenta como ilusória a partir do momento em que o sujeito percebe que o exílio afirmará ainda mais o sentimento de não pertencer a nenhum lugar além daquele no qual ele pode existir como indivíduo, que, para Reinaldo Arenas, consiste em ser um cubano, homossexual e escritor. Além disso, o encarceramento se configurará, no exílio, também através da iminência da morte, pois, além de encontrar-se tolhido de suas raízes, o que enfatizava o sentimento de indivíduo encarcerado em sua literatura, o desenvolvimento da AIDS lhe proporcionava uma urgência em registrar suas memórias frente à aproximação do fim, que representa, também, o fim de sua luta.

Deste modo, o narrador de *Antes que Anoiteça* refletirá em seu discurso aquilo que se configura para si próprio como a catástrofe; motivado pela queda de seus ideais que inicialmente convergiam com os da Revolução, o sujeito autobiográfico se coloca como a testemunha de tais eventos, que se revelam através do ponto de vista de um sobrevivente, o que caracteriza sua obra literária como autobiográfica ao mesmo tempo em que ela representa um documento histórico de cunho testemunhal.

2.3 O papel do foco narrativo na narrativa cinematográfica: a adaptação fílmica

Um filme, por mais documental que ele pareça, sempre contará uma história. Concebido “como um meio de registro”, segundo Jacques Aumont (1995, p. 89), o encontro do cinema com a narrativa se deu sob várias razões: além da significação inerente a uma imagem ou objeto, todo “mostrar” implica um contar, pois ele estará inserido em um determinado contexto; além disso, para se afirmar como arte, o cinema deveria ser capaz de “contar histórias ‘dignas de interesse’” (AUMONT, 1995, p. 91). Assim, para desenvolver uma característica narrativa, sua interação com as artes pré-estabelecidas, em particular a literatura, foi crucial. Segundo Gerald Mast, em *Literature and Film* (1982), a razão da análise da narrativa cinematográfica se constituir a partir dos valores literários, além da imposição de uma forma de arte já existente, vem do motivo de que a *história* da narrativa fílmica parte sempre de um “texto”, sendo ela uma adaptação de uma obra literária ou não; além disso, como obra de arte, os filmes são análogos às formas narrativas textuais como romances, ensaios, peças e poemas, pois prevêem uma sequência, temporalidade e conteúdo elaborados sob uma forma e um estilo (MAST, 1982, p. 285). No entanto, o cinema desenvolverá, também, características próprias e inerentes apenas à arte cinematográfica.

Em relação à adaptação de uma obra literária por uma obra cinematográfica, Gerald Mast assinala que os valores literários da obra em questão serão recuperados pela adaptação pelas mesmas razões que o cinema fez sua aproximação com a literatura. Segundo ele, o respeito pela integridade do texto original “obriga” o filme a manter o “espírito” da obra, mas, ao mesmo tempo, concentrar as características intrínsecas à obra cinematográfica. Assim, na adaptação fílmica, o que deverá ser levado em conta não é sua fidelidade ao original, mas, principalmente, a “interpretação” que o diretor ou roteirista faz da obra de procedência que, por sua vez, transforma o produto fílmico em uma obra original. Portanto, o que Gerald Mast aponta, em relação à adaptação cinematográfica, é que o conteúdo da obra (o que ele define

como a intenção do autor, os critérios sociais e psicológicos da obra) deve permanecer intocado, enquanto as *palavras* são trocadas por imagens e sons (MAST, 1982, p. 281).

A narrativa no cinema, ao contrário da literatura, será mais complexa na medida em que “compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música” (AUMONT, 1995, p.106) e, portanto, ela compreenderá uma forma enunciativa que “se apresenta como discurso” (AUMONT, 1995, p. 107) por implicar um foco narrativo e um receptor, e deste modo, *instâncias narrativas* que, correspondendo ao diretor, designarão “o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história” (AUMONT, 1995, p. 111), que Aumont diferencia entre “real” e “fictícia”: a primeira leva em conta a organização fílmica e se estabelece fora de quadro, enquanto a segunda está relacionada com os personagens da narrativa, que, dessa maneira, assumirão o papel de contar a história.

No cinema, entretanto, assim como na narrativa literária, pressupõe-se um foco narrativo que definirá a perspectiva da narrativa, o “modo” de contar. Da mesma forma que o texto literário, o narrador ou instância narradora da narrativa cinematográfica poderá se apresentar de diversas maneiras. Ao tratar do foco narrativo, André Gaudreault, em *El relato cinematográfico* (1995), se utiliza da sistematização de Genette sobre a *focalização* para a análise do foco cinematográfico; baseado nessa sistematização, a focalização no cinema pode aparecer como zero, interna (fixa e variável) e externa. Desse modo, a focalização zero corresponde ao narrador onisciente, a interna fixa a um personagem, a interna variável ao ponto de vista de vários personagens e a externa será relativa ao que descobrimos no decorrer da narrativa, como se a acompanhássemos no presente. Porém, Gaudreault assinala que a focalização interna no cinema se estabelecerá a partir da correspondência ou não do que o personagem vê, ao contrário do que ocorre na narrativa literária, na qual a focalização interna, como ponto de vista cognitivo, corresponderá ao que ele sabe ou conta, e, assim, podemos entender que a narrativa cinematográfica se utilizará das imagens (e, na maior parte das

vezes, também do som) para a construção de seu “texto”, e é isso que devemos levar em conta para a análise do foco narrativo. Portanto, a focalização da narrativa cinematográfica compreenderá a “ocularização”, relativa à visão do personagem e a “auricularização”, relativa ao que ele escuta, além da focalização cognitiva.

Frente à focalização cinematográfica apresentada acima, Mast chama a atenção para alguns problemas em se filmar uma obra literária. Em primeiro lugar, enquanto a duração da leitura não influencia na estrutura da obra, o cinema utiliza de um período médio de duas horas apenas, portanto, a dificuldade residirá na adaptação do volume da obra caso este for inerente à sua concepção; ademais, o estilo e a linguagem da obra se perdem, além da dificuldade em representar conceitos abstratos, fluxos de pensamento ou digressões sobre algum assunto. No caso da adaptação de uma obra autobiográfica ou baseada em fatos, reais ou históricos, Gerald Mast assinala que o filme pode ser, ao mesmo tempo, mais verdadeiro que a obra literária e autobiográfica ou mais falso: a veracidade de uma imagem é menos contestável do que sua forma verbal, no entanto, a montagem que o cinema exige e todo o processo de filmagem pode remeter à falsa construção de uma realidade. Mast defende essa hipótese voltando à valorização da literatura como arte pré-existente ao cinema, em que a estrutura verbal nos é mais familiar; além disso, o fato de o cinema ser uma arte mais contemplativa do que a literatura, porque nos envolvemos mais profundamente com a leitura de um livro, faz com que o cinema resida, para a maioria, como uma arte das massas, e que dessa maneira tem o papel de entreter e não de representar a realidade.

Além do mais, o filme de uma autobiografia não será uma autobiografia, já que seu autor não se filmará a si próprio; ele pode parecer uma cine-biografia ou mesmo um filme de ficção, e, portanto, o que poderá ser mantido da obra original será seu conteúdo e não sua forma. Em relação ao foco narrativo, uma narrativa autobiográfica prevê uma identificação entre o narrador e o personagem; quanto a esse ponto, o cinema poderá fazê-lo através da

ocularização interna ou, mesmo, a partir de interferências de um narrador extradiegético, como o eu do presente relatando seu passado, ou, ainda, através de *flashbacks* que podem representar uma rememoração dos fatos que serão contados. No entanto, nem mesmo uma autobiografia será pura e totalmente construída a partir de um único foco, nela se intercalarão o contar, o mostrar, fatos e recordações, além de outras vozes. O mesmo acontecerá com a narrativa cinematográfica em se tratando ou não de uma adaptação.

2.4 *Antes do Anoitecer*: entre a adaptação e uma nova história

Dez anos após o suicídio do escritor cubano Reinaldo Arenas, em 1990, na cidade de Nova York, o diretor americano Julian Schnabel lançou *Antes do Anoitecer* (2000), uma adaptação fílmica da autobiografia de Arenas. A construção da obra cinematográfica levou em consideração tanto a estrutura autobiográfica da obra do escritor cubano quanto os acontecimentos relatados; porém, em se tratando de uma adaptação, *Antes do Anoitecer* apresentará elementos que não fazem parte da narrativa de *Antes que Anoiteça*, configurando-se não apenas como a adaptação fílmica da autobiografia, mas como uma obra independente, de características próprias.

Schnabel procura apresentar uma configuração do foco narrativo que leve em conta tanto o narrador autobiográfico quanto seu próprio ponto de vista em relação à obra de Arenas, o qual corresponderá ao ponto de vista da “câmera”, ou o que chamamos, anteriormente, de focalização zero, aquela que procura “mostrar” os acontecimentos como se a história se contasse sozinha. A presença do narrador autobiográfico se dará de modo a construir a narrativa cinematográfica a partir de dupla focalização, atestando o ponto de vista do narrador-personagem da autobiografia além de um segundo narrador, cujo papel será o de intermediar o relato do próprio Reinaldo Arenas em sua autobiografia, (representado, agora, na adaptação fílmica), com outros discursos: o de “testemunhas” que vivenciaram os

acontecimentos relatados em sua autobiografia, além do discurso da história oficial em relação à Revolução Cubana.

Dessa maneira, o filme de Schnabel assume um caráter que tanto oscila entre o alegórico e o irônico, quanto assume uma tentativa “fiel” de representação daquilo que ele considera real para Arenas; a estrutura do foco narrativo se dará, assim, de acordo com a característica que a narrativa procura apresentar: documental, ficcional (que pode representar sentimentos e fluxo de pensamento) e autobiográfica, com a presença de voz em *off*. *Antes do Anoitecer* se configurará dessa maneira por não ser possível uma adaptação de uma obra literária para o cinema manter, seja ela de ficção ou não, uma estrutura exatamente similar àquela. No entanto, em *Antes do Anoitecer*, o diretor procura se ater à cronologia apresentada em *Antes que Anoiteça* e à narrativa do sujeito autobiográfico, o que revela uma intenção de resgatar a motivação original da autobiografia do escritor cubano, ao mesmo tempo em que cria uma nova narrativa a partir do percurso da vida de Arenas.

Julian Schnabel não se atém somente à autobiografia de Reinaldo Arenas; ele recupera elementos de outras obras do autor que complementam a narrativa cinematográfica que ora exercerão a função de substitutos de outros elementos da história original e ora funcionarão como representativos de situações e sentimentos cuja compreensão ficaria comprometida se representada por meio de uma voz em *off*, ou, ainda, se tornariam cansativos se dependessem de uma sequência explicativa. Além disso, o diretor ainda contrapõe filmagens de fatos históricos que correspondem a alguns relatados por Arenas. Assim, *Antes do Anoitecer* é construído a partir de diversas representações sobre a autobiografia de Reinaldo Arenas, sua vida e obra, além da situação sócio-política cubana partindo de um ou mais pontos de vista individuais.

A narrativa cinematográfica alcança os diferentes aspectos apresentados em *Antes que Anoiteça* através da variação de focalização, que proporciona tanto o ponto de vista de

Reinaldo Arenas quanto o ponto de vista de outros sobre essa narrativa, além de apresentar sua própria narrativa, baseada na interpretação do diretor sobre a obra. Dessa maneira, a representação da realidade e dos sentimentos que experimentou o escritor torna-se possível e, portanto, possibilita, também, resgatar o contexto que motivou as suas ações e a escrita de sua autobiografia.

Descrita através de diversos elementos que tanto correspondem aos fatos que povoaram sua infância, como análise dos próprios eventos, a narrativa dessa primeira fase da vida de Arenas se apresentará difusa entre focalizações em diferentes pontos, o que obrigou a adaptação fílmica da obra a desenvolver uma forma de representação que considerasse a noção da realidade que pertence ao sujeito da narrativa, além dos elementos referentes à sua formação como indivíduo que faz parte de um contexto que, no passado, se apresenta fragmentado para si mesmo. Deste modo, para adequar a narrativa autobiográfica à cinematográfica, o diretor se utilizou de recursos que consistem em emprestar elementos de outras obras do autor a fim de conectar os acontecimentos da vida de Arenas, apresentados em sua autobiografia, com seu ponto de vista próprio.

Um exemplo da utilização de elementos de outras narrativas do autor é a seqüência que retrata a infância de Reinaldo Arenas, onde se inicia a narrativa do filme, a qual procura introduzir a personalidade do autor e caracterizá-lo como escritor, na qual o diretor utiliza elementos do primeiro romance de Arenas, *Celestino Antes del Alba* (1963), cuja fábula consiste na história de um garoto que entalha versos em árvores que, depois, são cortadas por um velho, e que, no filme, corresponderá ao avô do autor ao saber, através da professora primária, das inclinações literárias do neto. Esses elementos não estão presentes na narrativa autobiográfica, o que revela a intenção, do diretor, de elucidar que a narrativa que se apresenta trata-se da vida de um escritor, em que a atitude do homem que corta a árvore entalhada representa a problemática do autor em relação à literatura no contexto histórico

cubano.

A narrativa fílmica também revela, desde o início, um narrador que se identifica com aquele personagem através da narração de voz em *off*; o que antecipa que, em relação ao enredo, trata-se do relato de uma vida, baseado no ponto de vista deste narrador-personagem. Porém, ao introduzir elementos estranhos à narrativa literária original, o diretor interpõe o seu ponto de vista sobre os fatos, e é capaz de criar uma obra que difere da autobiografia de Arenas, ainda que construa o seu enredo a partir dela. Isso faz com que o foco narrativo da adaptação fílmica de *Antes que Anoiteça* seja variável segundo o que o diretor procura expressar, podendo identificar-se com um narrador onisciente que corresponderá à focalização zero, na qual a câmera assume o papel de “mostrar” os acontecimentos; a focalização da obra cinematográfica se apresenta, também, como interna, correspondendo à visão do personagem em momentos nos quais o diretor deseja expressar o ponto de vista do sujeito autobiógrafo, condizendo, na maior parte das vezes, com situações que refletem a opinião desse sujeito em relação aos eventos narrados, assim como seus próprios pensamentos expressos por meio de voz em *off* ou mesmo quando o personagem fala diretamente para a câmera, dirigindo-se ao espectador.

A narração em *off*, que Schnabel identifica com o personagem de Arenas no filme, muitas vezes compreenderá trechos de poemas e outras obras do autor que ilustram o contexto exibido na tela, principalmente em se tratando de cenas apresentadas na obra cinematográfica que não aparecem em sua autobiografia, pelo menos não relatadas daquela maneira, como, por exemplo, a utilização de um poema que relata a chegada dos revolucionários em Santiago de Cuba, que, ao mesmo tempo em que complementa a seqüência de imagens de Castro e Guevara nos tanques de guerra cumprimentando a população em júbilo, a seqüência se torna irônica, já que os versos transformam essa entrada triunfal em um acontecimento meramente figurativo, no qual a simbolização da liberdade finalmente alcançada de Cuba não passasse de

um desfile alegórico onde as vestimentas dos rebeldes, as bandeiras e os armamentos se apresentam como objetos decorativos que engrandecem o espetáculo.

Nessa sequência, que registrou um acontecimento histórico, o diretor pôde antecipar o ponto de vista de Arenas em relação à significação que a Revolução de 1959 representou para ele, o que proporciona à narrativa fílmica a liberdade de desenvolver-se segundo critérios próprios para a representação do sentimento de encarceramento experimentado por Reinaldo Arenas de maneira implícita.

Julian Schnabel volta a utilizar esse recurso para registrar os fatos históricos ao apresentar imagens dos discursos do líder revolucionário Fidel Castro, garantindo, deste modo, a contextualização e a propriedade da representação do discurso de Reinaldo Arenas na narrativa cinematográfica. Além disso, ao ressaltar os fatos históricos relatados em *Antes que Anoiteça*, Schnabel enfatiza o discurso de Arenas como testemunho da história da Revolução, assegurando assim seu valor documental.

Além da narrativa histórica, diversos aspectos da obra do escritor cubano, ao serem abordados pelo diretor em sua adaptação cinematográfica, serão retomados a partir de um ponto de vista que irá enfatizá-los com maior ou menor relevância em relação à própria construção da narrativa fílmica: enquanto, para Arenas, a literatura e o sexo adquirem uma significação mais palpável enquanto formas de ruptura e evasão, o contexto dos desdobramentos da vida do autor em *Antes do Anoitecer* se apresentará mais homogêneo, como uma rede de eventos que culminará no suicídio. A literatura para Arenas, principalmente em relação ao ato de escrever *Antes que Anoiteça*, se configura, no contexto do filme, mais como uma necessidade de denúncia, uma maneira de burlar a censura, do que procura enfatizar seu caráter de lugar existencial ou realidade utópica; além disso, o diretor compactua com o ponto de vista do escritor cubano em relação ao regime de Castro, o que o leva a fazer convergir o ponto de vista da adaptação fílmica com o da obra autobiográfica. O

mesmo acontece com a representação da função do sexo na vida de Arenas, através da qual a homossexualidade será retratada como motivo de exclusão social e repressão, sem qualquer relação com o sentimento de encarceramento experimentado pelo autor.

Apesar das cenas que abordam a questão homossexual, tanto em Cuba quanto para Arenas, individualmente, trataram a questão da repressão da homossexualidade como banalidade, Schnabel procura, com a simplificação da questão, apresentar um aspecto natural da homossexualidade e caracterizar a perseguição como infundada, mostrando que o sexo, homossexual ou não, não representava perigo para a afirmação da Revolução. Deste modo foi também em relação à censura; o diretor é capaz de revelar em *Antes do Anoitecer* que as consequências da censura artística e literária foram muito mais negativas para o caráter do regime socialista do que as obras em si, pois chamou a atenção internacional para esses problemas sociais, especialmente em relação ao caso Heberto Padilla e sua retratação pública.

Dessa maneira, *Antes do Anoitecer* exercerá, mais uma vez, o papel de dar voz àqueles que procuram reescrever a história da Revolução Cubana de 1959 através do relato da vida de Reinaldo Arenas e do contexto de sua obra autobiográfica. Essa função que desempenha a adaptação fílmica ficará clara diante das seqüências de conclusão da obra, que documentam a declaração dos sofrimentos do autor no desterro e a evolução da AIDS. Schnabel adiciona à narrativa os últimos momentos do autor antes de seu suicídio, testemunhados por seu amigo Lázaro, que tratam da posição do autor em relação à morte iminente, a qual é retratada, na autobiografia, pela publicação de sua carta de suicídio: Arenas aceita a presença da morte do corpo porque foi capaz de deixar um registro dos acontecimentos de sua existência que ele considera um legado para a humanidade; porém, ao cometer suicídio, o escritor procura se privar tanto da dor quanto da luta, pois a morte irá ocorrer no momento escolhido por ele, o que se pode interpretar não como uma desistência da vida, mas também como uma negação a entregar a luta.

Pode-se concluir, portanto, que a obra cinematográfica de Julian Schnabel será a adaptação fílmica da autobiografia do escritor cubano Reinaldo Arenas ao mesmo tempo em que uma obra completamente diferente, com uma abordagem própria da história de Cuba e do regime socialista de Fidel Castro e da existência do autor, procurando resgatar a motivação que o levou a escrever sua autobiografia.

Capítulo III

3.1 A Revolução Cubana: uma breve história em *Antes que Anoiteça*

Conhecida como a primeira revolução de cunho social vitoriosa na América Latina, a Revolução Cubana, de 1959, ocorreu em um momento histórico no qual a Guerra Fria dividia o mundo entre socialista e capitalista. Em Cuba, desde 1952 sob a ditadura militar de Fulgêncio Batista, a corrupção do governo, o apoio americano e o impedimento das eleições presidenciais que deveriam ser realizadas naquele ano acarretaram uma insurreição de alguns jovens líderes políticos que competiriam nas eleições. O ataque ao quartel general de Moncada, em 1953, que deu origem ao movimento de 26 de julho liderado por Fidel Castro, trouxe, também, uma nova expectativa para os cubanos contrários ao regime de Batista, além de, segundo Richard Gott, em *Cuba: uma nova história*, tornar “o nome de seu líder conhecido em toda a ilha” (GOTT, 2004, p. 171).

A prisão e o julgamento de Fidel Castro proporcionou ao movimento um interesse internacional. Mesmo com uma abertura democrática na ditadura, Castro não viu possibilidade de ganhar a eleição, e, por isso, pouco tempo após sua soltura, em 1955, decidiu voar para o México, onde poderia iniciar o planejamento da Revolução. Financiadores, como Venezuela, Estados Unidos e alguns partidos políticos cubanos, possibilitaram que os irmãos Castro e Che Guevara, que havia se juntado a eles no México, reunissem homens e armamentos para um ataque a Cuba. Assim, em 1956, o navio *Granma*, carregado com 82 guerrilheiros, desembarcou na ilha. O ataque foi frustrado, tanto do navio quanto o planejado para acontecer na cidade de Santiago de Cuba: muitos foram presos, e alguns, julgados e fuzilados; os rebeldes restantes conseguiram escapar e refugiar-se na *Sierra Maestra*, na província rural de Oriente.

O impacto mundial da Revolução se iniciou já com a instalação dos rebeldes em

Oriente. Por ser uma das províncias mais pobres da ilha, a organização de guerrilha estava instalada nos *palenques*, assentamentos ilegais de escravos negros e indígenas refugiados durante os anos da conquista (GOTT, 2004, p. 181), o que possibilitou aos rebeldes encontrar mais membros para o exército guerrilheiro e ganhar o apoio popular da região. Outro fator que auxiliou a difundir os ideais da Revolução e conquistar o apoio de diversos países, principalmente em relação à liderança de Fidel Castro, foi a imprensa americana, mais especificamente Hebert Matthews: “[...] os cubanos sabiam muito bem da necessidade de garantir o apoio da imprensa norte-americana, e os relatos de Matthews ajudaram a criar, tanto em Cuba como no estrangeiro, a imagem duradoura de um líder carismático e invencível [...]” (GOTT, 2004, p. 181).

Reinaldo Arenas, na época com quinze anos, quando os guerrilheiros iniciaram a conquista de alguns vilarejos e bases militares da região, decide unir-se a eles, instalados em um vilarejo próximo. Apesar de sua idade, os assuntos políticos faziam parte da realidade do autor desde a infância, pois seu avô era militante do Partido Ortodoxo de Cuba, do qual Fidel Castro era membro antes de liderar a Revolução. Arenas, em seu livro, proporciona uma visão dos rebeldes diferente daquela disseminada pela imprensa cubana e americana e pelo governo de Cuba ao relatar a situação precária em que se encontravam as bases guerrilheiras e os armamentos. No entanto, essa visão ainda se apresenta romantizada, considerando-se a confluência entre os ideais dos líderes da Revolução e os da comunidade em que o autor estava inserido.

A tomada de poder dos revolucionários se concretizou após a fuga do ditador Fulgêncio Batista para a Colômbia. Apesar de a guerrilha estar em curso desde a instalação dos rebeldes em Oriente, com a participação de diversos vilarejos e comunidades, não houve batalha para a tomada de poder; os rebeldes, portanto, se instalam na província e no dia dois de janeiro de 1959, Fidel Castro pronunciou seu primeiro discurso em Santiago de Cuba. A

aceitação do povo em relação à tomada de poder pelos rebeldes foi unânime e, segundo Gott, muitos foram os motivos para isso:

A memória da Cuba pré-revolucionária que prevaleceu nos primeiros anos da Revolução era de estagnação econômica ao longo de muitas décadas, de malogro político, corrupção, incompetência burocrática, gangsterismo, violência e colapso social. Assim, a revolução e/ou o socialismo, conforme o gosto, eram percebidos como resultados naturais de uma situação insuportável. E a tarefa da Revolução era reordenar a sociedade e suturar as suas feridas. (GOTT, 2004, p. 190-91).

A tomada do poder por meio da Revolução é descrita por Arenas como um grande desfile de homens barbudos e armados, rodeados de admiradores por todos os lados e recebidos com grande festejo pela população. Nos dias que se seguiram, os líderes da Revolução iniciaram reformas em todos os aspectos econômicos, sociais e políticos na ilha, o que rendeu, para o autor, uma bolsa de estudos na escola politécnica para contadores agrícolas. O relato de Arenas procura revelar alguns aspectos da proposta do curso para contadores agrícolas, ao narrar a imposição do estudo do marxismo-leninismo, além do caráter militar do alojamento, que consistia em oferecer treinamento de guerrilha e atividades que inspirassem os estudantes a apreenderem e defenderem os ideais revolucionários. No entanto, essas imposições não suscitaram nenhum tipo de posicionamento contrário à Revolução, apesar da discriminação interna contra homossexuais e da seleção dos estudantes por meio de provas de força e resistência física, segundo Arenas.

Um fator que pareceu abalar a imagem da Revolução, tanto externa quanto internamente, foram os chamados “julgamentos e fuzilamentos públicos”:

[...] a euforia inicial com que a Revolução foi saudada no exterior rapidamente cedeu lugar a uma sombria compreensão de que revoluções cobram um preço daqueles que outrora lhes fizeram oposição. Várias centenas de policiais, torturadores e antigos colaboradores de Batista foram mortos por pelotões de fuzilamento depois de processos perfunctórios. [...]

O governo argumentou que todos os condenados tinham sido levados a julgamento sob a legislação promulgada em Sierra Maestra, mas para muitos forasteiros as execuções tiraram o brilho da Revolução. (GOTT, 2004, p. 193 - 94)

O que tornou os julgamentos e fuzilamentos públicos mais desagradáveis aos olhares estrangeiros, e também para alguns cubanos, foi sua forma de exposição, que, segundo Gott, consistia em realizá-los na arena de esportes da capital Havana, além de serem televisionados. Isso acrescentava um caráter de vingança contra os traidores do regime, que, com o apoio da população de Cuba, configurava-se em um exemplo a ser dado para aqueles que ficassem contra os novos ideais e, assim, a palavra *paredón* tornou-se o grito de guerra da Revolução.

À medida que o regime da Revolução se solidificava, seu posicionamento contrário em relação à política imperialista dos Estados Unidos se mostrava cada vez mais intenso: Cuba pretendia romper definitivamente os laços. Os ataques aos americanos resultaram em um embargo econômico dos mesmos, o qual obrigou os líderes cubanos a aceitar o apoio soviético tanto político quanto econômico e culminou na adoção do socialismo aplicado na União Soviética:

Pode-se encontrar a razão na falta de ideologia do Movimento. Quando chegaram ao governo, os revolucionários cubanos estavam perdidos. Eles eram essencialmente pragmáticos. Primeiro, tentavam uma coisa, depois outra: importaram economistas estrangeiros; tentaram a substituição de importações; empenharam-se na diversificação; nacionalizaram tudo que estava à vista; ouviram o canto da sereia dos que sugeriam a autarquia econômica. Finalmente, voltaram-se para a União Soviética, fonte de inúmeros conselheiros, de muita tecnologia nova e de montantes aparentemente ilimitados de dinheiro. Os russos tinham dirigido uma Revolução por cinquenta anos. Eles eram os especialistas. Eles sabiam as respostas [...] (GOTT, 2004, p. 270).

Apesar de o regime revolucionário ter aplicado, desde a sua implantação, medidas que demonstravam certo caráter totalitário por meio de atitudes veladas, de acordo com Arenas e Gott, foi com a transformação do país em socialista nos moldes da União Soviética que algumas atitudes repressivas, principalmente em relação aos intelectuais e homossexuais, se

tornam explícitas para o povo cubano. O socialismo se afirmou à medida que a pressão dos Estados Unidos sobre a ilha se intensificou, o que culminou na tentativa de invasão da Baía dos Porcos pelos americanos, em 1961, e na crise dos mísseis¹⁵, em outubro de 1962. A situação econômica cubana e a pressão mundial após a adoção do socialismo soviético suscitaram as medidas de contenção de dissidentes e controle da população, a principal causa do chamado primeiro êxodo cubano, através do porto de *Camarioca*, em 1965, no qual saíram do país em torno de 20 mil pessoas em direção aos Estados Unidos (GOTT, 2004, p. 245).

A narrativa de Reinaldo Arenas sobre a adoção do socialismo em Cuba anuncia um paradoxo que, por um lado, proporcionava a liberdade econômica e política, ao romper com o imperialismo americano, mas que, por outro, subjugou uma parcela da população cubana, em sua maioria homossexuais e intelectuais, além dos programas de voluntariado em campos agrários que, segundo o autor, eram obrigatórios. Essa situação reflete a tentativa de estabelecer o controle da população, principalmente em função da manutenção da Revolução no poder.

Essas situações, consideradas como positivas no estrangeiro, e que pareciam refletir o apoio do povo cubano ao novo regime, são avaliadas sob um outro aspecto na narrativa do autor cubano, especialmente os aspectos relacionados à censura e à perseguição aos homossexuais através da criação das UMAPS (Unidades Militares de Auxílio à Produção), para onde eram levados, para trabalhos forçados, os considerados contra-revolucionários e dissidentes, bem como a perseguição velada realizada pela polícia de Segurança do Estado. A razão de Arenas abandonar os motivos políticos e econômicos para explicar as atitudes do regime cubano vem do fato de que a repressão atingiu não apenas a crença em seus ideais,

¹⁵ A chamada “crise dos mísseis”, em outubro de 1962, iniciou-se quando um sobrevôo norte-americano fotografou uma plataforma de lançamento de mísseis em Cuba. Frente às ameaças de invasão pelos americanos, após um longo acordo, os mísseis foram retirados e levados de volta para a União Soviética. Fonte: GOTT, 2004

mas, principalmente, suas características essenciais como indivíduo, homossexual e escritor. O contexto apresenta-se, então, como pano de fundo, em um primeiro momento, transformando-se no propósito da narrativa à medida que o sujeito se depara com a queda de seus ideais e sua impotência frente à repressão do regime castrista.

Alguns eventos relatados na autobiografia de Reinaldo Arenas entram em confronto com o registro da história oficial da Revolução Cubana de 1959, tanto por representarem acontecimentos não registrados pela história oficial como também por divergirem do ponto de vista dessa história. Essa visão da história de Cuba começará a ser questionada a partir das manifestações artísticas dos considerados dissidentes, tanto exilados quanto residentes em Cuba, principalmente a partir da Primavera de Praga¹⁶, após a qual o governo de Cuba reforça seus laços com a União Soviética e a população, em relação a isso, se manifesta contrária pela primeira vez.

O regime passou a desagradar a população com a aceitação tácita da influência soviética, o que resultou no Primeiro Êxodo, em 1965, como citado anteriormente. O programa de voluntariado para trabalho no campo, junto do programa “10 milhões de toneladas”, que consistia em produzir essa quantidade de cana-de-açúcar em apenas três meses de colheita, culminou em um fracasso tanto econômico quanto social, pois a exploração dos chamados voluntários, muitos deles condenados a trabalhos forçados por conduta considerada contra-revolucionária, fez com que a população de Cuba se voltasse contra os líderes do regime. No entanto, segundo Arenas, as manifestações de revolta populares acarretaram ações ainda mais repressivas do governo de Castro na década de 1970, com intensificação das prisões, proibição de saída de cubanos e filtragem maior dos estrangeiros que entravam no país, além da contratação de diversos agentes da segurança de

¹⁶ Primavera de Praga (agosto de 1968) foi como ficou conhecida a invasão da Tchecoslováquia pelas forças do Pacto de Varsóvia comandadas pela União Soviética, as quais estabeleceram um novo governo pró-soviético em Praga. Fonte: GOTT, 2004.

estado, pessoas comuns que denunciavam atitudes consideradas ilícitas em troca de algumas regalias.

A invasão da embaixada do Peru por dez mil cubanos, segundo Gott, foi o ponto chave para um acontecimento que fragilizou o apoio tanto internacional quanto interno a Cuba: o chamado segundo êxodo através do porto de Mariel, a partir do qual a postura do regime de Fidel Castro repercutiu negativamente e uma atenção maior passou a ser dada à causa da procura dos cubanos pelo exílio. Reinaldo Arenas foi um dos chamados “marielitos” dentre os milhares de cubanos que deixaram a ilha sob protestos de muitos que apoiavam a Revolução. Ainda assim, o êxodo continuava a ser encarado como um golpe contra os Estados Unidos, pelo fato de Cuba ter aproveitado para esvaziar prisões e hospitais psiquiátricos, além dos campos de trabalhos forçados das UMAP. Além disso, o governo cubano manteve a idéia de que esses cubanos acreditavam que haveria uma vida mais farta no capitalismo, e que a repressão, prisões, perseguições e fuzilamentos eram desculpas ilusórias para os contra-revolucionários. No entanto, o governo americano se serviu desses fatos para intensificar a propaganda anti-Cuba, pois, apesar de muitos olhos voltarem-se para Cuba frente à insatisfação dos cubanos, eles só seriam capazes de enxergar o sucesso de uma Revolução popular que prezava os interesses sociais mais do que os econômicos. Uma visão diferente da história da Cuba revolucionária só seria possível através do relato daqueles que sentiram na pele o peso do regime socialista de Fidel Castro, e se dignassem a contá-la.

O que fica claro nessa situação é o papel da memória afetiva, tanto individual, como é o caso do testemunho e das escritas do eu, quanto coletiva, da qual faz parte a história oficial. Assim como a história oficial, Jaime Ginzburg chama atenção para o fato de que “um discurso autobiográfico está necessariamente marcado por um risco de imprecisão” (2007, p. 55), e, portanto, não deve ser encarado como “verdadeiro” em sua totalidade.

Por essas razões abordadas anteriormente, a história da Revolução Cubana em *Antes*

que Anoiteça será apresentada de acordo com um ponto de vista que reflete a necessidade de desmascarar o episódio que se configurou como um acontecimento de grande importância social e histórica, ao qual o testemunho de uma pessoa que experimentou eventos cujo desenvolvimento atingiu sua liberdade existencial como indivíduo é capaz de oferecer um entendimento que revela a importância do papel do testemunho do indivíduo para a construção de uma nova história, que leve em conta outras versões de um mesmo acontecimento, fato que proporciona a libertação da imposição da moral do passado e um meio diverso da visão da história oficial de interpretar os acontecimentos.

3.2 O exílio: evasão e consagração do encarceramento

Em seu ensaio *Reflexões sobre o exílio* (2003), Edward Said define o exílio como:

[...] uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (2003, p. 46)

O exílio é um tópico comum da literatura do século XX, bem como a literatura dos exilados. Forçado a sair de seu meio, da comunidade que o formou como indivíduo, o poeta exilado sente necessidade de compensar sua perda compartilhando o sofrimento. Desse modo, ele reconstitui seu mundo e pode, ainda que de uma maneira utópica, viver nele. A necessidade pungente de recontar o mundo e reviver sua história pessoal funciona, para o exilado, também, como um desabafo, uma denúncia política, sua única arma contra a violência a que foi submetido.

Um exilado carrega um estigma, o de deixar sua marca, o de querer abrir os olhos do mundo para a realidade que ele sente na pele. Arrancar uma pessoa de seu meio é fazer com

que ela não se reconheça, pois não há possibilidade de continuar vivendo segundo suas tradições e costumes em meio a um local e um grupo completamente distintos, e que, por esse motivo, pode não reconhecê-lo como uma parte dele, o que provoca a necessidade de recriar seu mundo e uma nova rotina que se aproxime de seus interesses. Assim, o nacionalismo configura-se essencial ao exílio, pois “[...] é uma declaração de pertencer a algum lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos” (SAID, 2003, p. 49); dessa maneira, o indivíduo que se sente como parte de um grupo não se distingue como indivíduo fora dele.

A pessoa que deixa sua pátria para outro lugar por livre escolha não é um exilado. O exilado está conectado ao seu país natal, ligado a ele de tal forma que não é possível viver e se desenvolver fora dele, seja o que for que ele faça. Isso não quer dizer que retornar a seu local de origem seja uma opção. A pátria, para o exilado, não é apenas o lugar do qual ele foi obrigado a sair; ainda que, nesta concepção, caiba uma escolha, era a sua única escolha. A pátria do exilado é o lugar da lembrança, ou, ainda, segundo Reinaldo Arenas:

[...] para um exilado não existe nenhum lugar onde possa viver; não existe nenhum lugar, porque aquele com o qual sonhamos, onde descobrimos uma paisagem, lemos o nosso primeiro livro, tivemos a primeira aventura amorosa, continua sendo o lugar sonhado. No exílio ele não passa de um fantasma, a sombra de alguém que nunca consegue alcançar sua completa realidade. Deixei de existir desde que cheguei no exílio; a partir de então, comecei a fugir de mim mesmo. (ARENAS, 1994, p. 314)¹⁷

Said aborda a relação entre nacionalismo e exílio segundo a dialética hegeliana do senhor e do escravo. Assim, “todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação

¹⁷ No original: “para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir; que no existe sitio, porque aquél donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar soñado; en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mi mismo.” (ARENAS, 2006, p. 314)

de separação” (SAID, 2003, p. 49); o contrário também é verdadeiro: é necessário que exista o nacionalismo para que exista o exílio. No caso de Cuba, o nacionalismo totalitário também se apresenta como motivação para o exílio, pois ele não irá representar a identidade de seu povo, mas, sim, obrigar o seu povo a adequar-se à nova Cuba revolucionária, que, muitas vezes, repreenderá seus costumes em vez de afirmá-los. Desse modo, o nacionalismo não nasce apenas de políticas patrióticas e da busca pela afirmação da identidade, mas nasce do sentimento de coletividade, o indivíduo é influenciado por seu meio, e, portanto, é parte de seu coletivo. O mais profundo de seu ser é moldado por tradições e pelo contexto em que este indivíduo está inserido, por isso o exilado permanece como uma pessoa deslocada: “o exílio é uma solidão vivida fora do grupo.” (SAID, 2003, p. 50)

Pode-se dizer que o exílio contemporâneo não é apenas a solidão vivida fora do grupo, sendo que, segundo Said, a época moderna é a era do exílio em massa. Enquanto as experiências do exílio compartilhadas através das memórias e da imaginação dos poetas e romancistas podiam ser usadas como fonte elucidativa pelo resto do mundo “não-exilado”, a experiência do exílio massificado é “irrecuperável”. Nas palavras de Edward Said, “para tratar o exílio como punição política contemporânea é preciso mapear territórios de experiência que se situam para além daquelas cartografadas pela própria literatura do exílio.” (2003, p. 48 - 49) Os três grandes êxodos cubanos, chamados assim por Richard Gott em *Cuba: uma nova história* (2004), podem ser considerados como não mapeados pela literatura do exílio, ou, ainda que o sejam, os relatos dos sobreviventes da travessia não são tão significativos em relação à experiência de um exilado, mas, sim, em relação à política cubana. Além disso, poucos são os exilados de Cuba que não buscavam o exílio de fato, principalmente por não encontrar empatia pelo sentimento nacionalista, já que, para estes, o novo regime não representava seus ideais; no entanto, não se pode pensar nesse grupo de exilado como um todo, em que a procura pelo exílio se resume à fuga das atrocidades do

regime castrista. Há, somado a este fator, manobras políticas tanto do governo americano quanto do governo cubano, em que o primeiro abria suas portas para reforçar a propaganda anti-Cuba, e o próprio governo cubano acabava por encontrar nessa situação mais um motivo para se desvincular dos Estados Unidos.

Para que a experiência do exílio cubano seja de alguma forma “recuperada”, o testemunho acaba por exercer a função de mapeamento da mesma, tanto da manifestação do sentimento de exilado dentro do próprio país quanto fora, função que é capaz de recuperar, também, os eventos históricos responsáveis pela experiência do exílio.

No entanto, nem mesmo a experiência recuperável de um exilado deve ser levada em conta apenas por seu caráter político ou, ainda, pela riqueza que acrescenta à literatura e às artes em geral. O relato da vida de um exilado, uma obra inspirada nas experiências e seqüelas do exílio, ainda representa a sua tentativa de superar a dor da separação e a perda de seu mundo:

Grande parte do interesse contemporâneo pelo exílio pode ser remontado à noção um tanto descorada de que os não-exilados podem partilhar dos benefícios do exílio como um motivo redentor [...] Mas, vistos com indiferença que caracteriza o ponto de vista político dos deslocamentos maciços da atualidade, os exilados individuais nos forçam a reconhecer o destino trágico da falta de lar num mundo necessariamente implacável.” (SAID, 2003, p. 56)

De qualquer maneira, o escritor exilado sente necessidade de compartilhar suas experiências, tanto as realizadas no exílio quanto as que o levaram a ser um exilado. Desse modo, o indivíduo exilado é capaz de recuperar seu contexto, além de estabelecer seu ponto de vista, o que, em relação a Reinaldo Arenas, permite considerá-lo como um exilado contemporâneo, o indivíduo deslocado da “era do exílio em massa”; no entanto, não é somente o exílio que faz emergir os eventos experimentados pelo escritor em seu país natal, Arenas incorporou a experiência do exílio em seu próprio país: o sentimento de

encarceramento em si mesmo e em sua literatura.

No exílio, de fato, nos Estados Unidos, o sentimento de liberdade em Arenas dura pouco. A decepção com a reação das pessoas, principalmente dos escritores, em relação à situação cubana, o faz fechar-se em si mesmo mais uma vez. No entanto, Arenas reproduz, em seus últimos dez anos, toda sua vida dentro da literatura, e volta a escrever sua autobiografia abandonada no parque Lênin durante os três meses em que lá ficou escondido. Arenas encara sua literatura, tendo como ápice sua autobiografia, não somente como o autorretrato de si mesmo, mas, também, como um exorcismo dos anos de repressão vividos sob a ditadura castrista. Mais uma vez, Arenas se vê exilado, mais ainda sem sua terra natal, que, por muito tempo não pôde sentir como sua.

A relação do escritor cubano com sua terra natal é uma relação de dependência, pois ele é produto da comunidade em que se desenvolveu, mas, ao mesmo tempo, ela é um local distante, nunca alcançado, é uma pátria utópica a qual ele sente que é a sua, não a que ele habita. No exílio em Nova Iorque, sua relação com a pátria confirma a reflexão de Said sobre o nacionalismo: ele não consegue deixar de ser cubano, se sentir cubano e depender desta identidade para se reconhecer a si mesmo:

Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. [...] O novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua irrealidade se parece com a ficção. (SAID, 2003, p. 54)

Reinaldo Arenas se encaixa no perfil do exilado desde o primeiro momento em que se sente como um exilado, encarcerado em si mesmo. Em sua pátria natal, ele (re)cria seu mundo na literatura, e continua a viver através da literatura durante toda sua vida. O ápice da criação de seu mundo “fictício”, de sua realidade, é sua autobiografia. Toda a obra do escritor cubano gira em torno de pontos comuns à sua realidade tanto individual quanto coletiva.

Abordando temas da política opressora de ditadores ou da realidade social e cultural das comunidades oprimidas, a ficção de Arenas é, sempre, a denúncia de uma lembrança. *Antes que Anoiteça* é o contexto dessa obra.

Arenas sempre foi um exilado, apesar de suas “realizações” do exílio terem se iniciado em seu exílio individual, habitando seu país de origem, mas vivendo na literatura, seu mundo paralelo. Esse encarceramento psicológico do autor explica a extrema necessidade que sentia de publicar sua obra. Dessa maneira, ele sabia que existia, que estava vivo.

Reinaldo Arenas nunca deixou Cuba para sempre; além da literatura, era a sua esperança de uma Cuba livre que o movia, e, mesmo no exílio, ele pensava que um dia voltaria à ilha. Por meio da literatura, Arenas superava a dor criando sua tão desejada Cuba:

Por mais que tenham êxito, os exilados são sempre excêntricos que sentem sua diferença (ao mesmo tempo em que, com frequência, a exploram) como um tipo de orfandade. Aqueles que realmente não têm lar consideram uma afetação, uma exibição de modismo o hábito de ver a alienação em tudo o que é moderno. Agarrando-se à diferença como a uma arma a ser usada como vontade empedernida, o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar. Isso se traduz geralmente numa intransigência que não é ignorada com facilidade. Obstinação, exagero, tintas carregadas são características de um exilado, métodos para obrigar o mundo a aceitar sua visão. (SAID, 2003, p. 55)

As palavras de Edward Said, neste trecho, traduzem o sentimento de decepção de Reinaldo Arenas quando este se instalou em Miami. Percebeu que enquanto permanecia em Cuba era considerado um herói, um resistente. No exílio nos Estados Unidos, ele não era mais interessante, era apenas um fugitivo que corria o risco de cair no ostracismo, e que, além disso, passou a carregar o estigma de ter desistido de lutar por si mesmo, fato que proporcionava questionamentos sobre seus reais interesses em exilar-se da ilha e sobre a situação política que o obrigava a deixar seu país:

Ironicamente, estando preso e confinado em Cuba, tinha mais oportunidades editoriais porque, pelo menos, ali não me deixavam falar e as editoras estrangeiras podiam dizer que eu era um escritor que residia em Havana. Logo, esta atitude não se estendeu somente a mim, mas a todos os cubanos exilados, porque no desterro não temos um país que nos represente; vivemos como se estivessem nos perdoadando por estarmos vivos; sempre a ponto de sermos rechaçados. (ARENAS, R. 1994, p. 322)¹⁸

Um exilado não é visto como alguém que luta contra a opressão, é mais um peso para o país que o recebe. Ele está fora de seu contexto, portanto, não tem mais utilidade. Espera-se do artista exilado uma introspecção em sua própria condição. Essa era a decepção de Arenas: fora de sua terra seu ponto de vista não era aceito da mesma maneira como ele imaginava, e, desse modo, a impossibilidade de comunicar-se vem reforçar ainda mais o sentimento de encarceramento:

E nós, cubanos, que sofremos durante vinte anos uma perseguição violenta, num mundo terrível, somos pessoas que não podem encontrar tranquilidade em lugar nenhum; o sofrimento nos marcou para sempre [...] A grande maioria da humanidade não consegue nos entender e também não podemos esperar isso; todas as pessoas têm seus próprios terrores e não conseguem, realmente, compreender os nossos, ainda que queiram (ARENAS, 1994, p. 340)¹⁹

Em Cuba, Reinaldo Arenas escrevia para se libertar. Não era apenas uma tentativa de resgatar sua Cuba, suas raízes, mas uma maneira de continuar vivendo segundo seus próprios princípios. Não eram propriamente as condições econômicas e a forma de governo implantada por Fidel Castro que o incomodavam: sua relação com a sociedade estava abalada. Escrever, além da recuperação de seu mundo, era mantê-lo vivo e em equilíbrio, era

¹⁸ No original: “irónicamente, yo estando preso y confinado en Cuba, tenía más oportunidades editoriales porque, por lo menos, allí no me dejaban hablar y las editoriales extranjeras podían poner que yo era un escritor que residía en La Habana. Desde luego, esta actitud no sólo se há extendido a mí, sino a todos los cubanos exilados, porque em el destierro no tenemos a un país que nos represente; vivimos como si nos estuviesen perdonando la vida; siempre a punto de ser rechazados.” (ARENAS, 2006, p. 322)

¹⁹ No original: “Y nosotros los cubanos, los que sufrimos por veinte años aquella persecución, aquel mundo terrible, somos personas que no podemos encontrar sosiego en ningún lugar; el sufrimiento nos marcó para siempre [...] La inmensa mayoría de la humanidad no nos entiende y no podemos tampoco pedirle que nos entienda; tiene sus propios terrores y no puede, realmente, comprender los nuestros, aun cuando quisiera.” (ARENAS, 2006, p. 330)

continuar existindo.

É no exílio que o escritor confirma essa dependência com seu país natal: mais uma vez era a pessoa deslocada, mais uma vez cercado por outras que não compartilham de seu ponto de vista. Arenas se encontra ainda mais encarcerado em sua existência literária e dependente da reconstrução de seu mundo. O que o autor sente em relação à sua condição, no exílio, é um sentimento dúbio: a liberdade que ele procurava não existe e sua busca por si mesmo continua, agora ainda mais intensa.

Para conceituar o sentimento de encarceramento de Reinaldo Arenas, é preciso adequá-lo ao exilado da “era da imigração em massa”; afinal, o escritor se encontrava entre os milhares de cubanos que deixaram seu país pelo porto de Mariel na década de 1980. De certa forma, o exílio foi uma escolha, ainda que a única opção. No entanto, a escolha não foi a mesma para outros inúmeros exilados cubanos. Todos buscam a liberdade, mas a liberdade, para Reinaldo Arenas, era sinônimo de plena existência individual e a consagração de seus ideais, enquanto, para a maioria dos exilados de Cuba, a liberdade não significa mais do que um conceito em que reside uma escolha. Arenas, como exilado cubano, se identifica com a definição de Said de que “o *páthos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra” (2003, p. 52), no entanto é a solidez que ele procura.

“O exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos” (SAID, 2003, p. 59). A solidez que busca o escritor Reinaldo Arenas é, justamente, a dos laços de ligação da pátria que lhe conferiu as suas características como indivíduo. Esta ligação de Arenas com a terra natal se faz através do lembrar.

Sua autobiografia foi iniciada durante os três meses de refúgio no parque Lênin, nos arredores da capital Havana. Em um ato de desespero, tanto para manter-se vivo e lúcido,

quanto para denunciar sua condição, Reinaldo Arenas principia a escrever suas memórias *antes que anoitecesse*:

Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. [...] Temos também um sentimento particular de realização ao agir como se estivéssemos em casa em qualquer lugar (SAID, 2003, p. 59-60).

Essa consciência descrita por Edward Said se perpetua, no Arenas escritor, enquanto cidadão cubano e enquanto exilado. Seu encarceramento psicológico, decorrente da conjuntura sócio-política em que se encontrava em Cuba, permite a evasão deste sentimento da memória à literatura, lugar em que Reinaldo Arenas sente-se verdadeiramente em casa.

3.3 A homossexualidade: resistência e luta através do corpo

Guillermo Cabrera Infante, ao descrever Reinaldo Arenas, faz a seguinte afirmação: “Três paixões regeram a vida e a morte de Reinaldo Arenas: a literatura (não como um jogo mas como um fogo que consome), o sexo passivo e a atividade política. Das três, a mais dominante foi, sem dúvida, o sexo.” (1992, p. 399). Cabrera Infante não deixa de ter razão ao colocar o sexo como a paixão mais dominante em Arenas. O sexo está ligado a quase todos os acontecimentos relatados em *Antes que Anoiteça*. Ele significa, para Arenas, mais do que uma paixão ou um prazer, é um sentir que reflete a luta pela liberdade e por afirmar sua individualidade dentro de um sistema opressor. Além disso, a homossexualidade é uma das causas tanto do sentimento de encarceramento quanto da procura pelo exílio.

Ainda na década de sessenta, apesar de todos os problemas enfrentados e criados pelo governo cubano, o apoio popular era praticamente total. Ainda havia muitos habitantes que

não eram a favor da adoção do socialismo, mas não podiam negar o êxito das reformas, principalmente em relação à educação e à saúde. Foram outros aspectos do novo regime que levaram multidões e centenas de escritores e intelectuais a se desvincularem de Cuba, principalmente a partir de 1968.

Em 1968, a União Soviética, sob a liderança de Stalin, invade a Tchecoslováquia na chamada Primavera de Praga. Vários intelectuais de todo o mundo, que apoiavam o socialismo e, por consequência, a União Soviética e Cuba, foram contra essa intervenção. O povo cubano esperava uma posição de Fidel. Seu apoio à invasão antecipava as características do que seria o governo cubano. Este incorporou o modelo soviético stalinista; junto dele, a censura à imprensa e às publicações literárias, a caça às empresas privadas (que segundo Gott, em Cuba eram “bares, mercearias, pequenas lojas, oficinas de artesãos autônomos e outros trabalhadores independentes, de carpinteiros a pedreiros e bombeiros”), aos contra-revolucionários, homossexuais e cidadãos comuns que não manifestavam apoio às medidas revolucionárias:

O ataque de Castro à Primavera de Praga foi a gota d'água para muitos que apoiavam de fora a Revolução. Os liberais europeus ocidentais, e os socialistas na França e na Itália, começaram a se distanciar de seus tributos anteriores. A solidariedade de Castro com Moscou também foi um golpe para os trotskistas, partidários da tradução anti-stalinista do comunismo. Muitos deles haviam apoiado o Comitê Justiça para Cuba, que defendeu a Revolução como uma alternativa socialista para o comunismo de estilo soviético. Em meio a um ano de revolta política nos Estados Unidos e de fervor rebelde na Europa ocidental [...], o discurso de Castro pareceu a muitos de seus antigos partidários uma tentativa de golpear o radicalismo popular. Críticos da Revolução mais intencionais, e até hostis, começaram a surgir no estrangeiro, onde antes só havia aplauso e adulação. (GOTT, 2004, p. 271)

A sociedade cubana, após a implantação do socialismo de feição stalinista, passou a viver sob um ponto de vista totalitário. A relativa “liberdade” de não estar sob o imperialismo dos Estados Unidos passou a significar submeter-se às novas regras do regime castrista. O caráter democrático da Revolução, que se havia demonstrado tão eficaz no início da primeira

década, abandonava suas características em troca do modelo soviético opressor, o qual condenava manifestações artísticas que não defendiam os ideais revolucionários, práticas homossexuais e qualquer atividade que significasse um reflexo da cultura americana:

O governo Revolucionário passou a controlar a conduta sexual dos cubanos, visando principalmente os homossexuais e, entre eles, os intelectuais. Uma política de perseguição individualizada transformou-se, em 1965, numa política massiva de perseguição, com buscas e internações de homossexuais, reais ou presumidos, nas *Unidades Militares de Ayuda a la Producción* (Umap), em Camagüey, que funcionavam como campos de concentração para os ‘desviados’ ideológicos ou sexuais, incluindo todos os dissidentes, os *hippies*, os religiosos e os intelectuais. (MISKULIN, 2002, p. 84)

Não é difícil imaginar o porquê da repressão sexual e principalmente homossexual do regime cubano a partir dos anos sessenta. Assim como qualquer regime totalitário, o regime socialista de Castro precisava manter um controle centralizado da sociedade sob todos seus aspectos. Principalmente no caso de Cuba que, por um lado, era dependente da União Soviética para sobreviver economicamente, a qual era seu principal mercado comprador, e, por outro lado, havia o embargo norte-americano que tolhia qualquer tipo de expansão comercial e social, mantendo a ilha sob constante ameaça. Nesse aspecto, a questão da homossexualidade em Cuba reflete uma problemática já existente no país antes mesmo da implantação do socialismo nos moldes soviéticos: além de ser vista como uma “doença mental”, a Revolução não consegue romper completamente com as características da sociedade cubana herdadas do período colonial e dos governos conservadores. Há, além disso, o teor reacionário do socialismo de modelo soviético que vê na homossexualidade um símbolo da decadência burguesa, princípio que vai contra a moral da família e da sociedade homogênea.

Gore Vidal, em “Sexo é Política”, assinala que “as atitudes sexuais de qualquer sociedade são resultado de decisões políticas”. Ele ressalta, também, no mesmo artigo, que a

defesa pela família heterossexual “contribui para a docilidade”, pois “o homossexualismo também representa uma ameaça a seu antigo domínio, porque homens que não têm mulher nem filhos com os quais se preocupar não são facilmente domináveis quanto os que têm” (VIDAL, 1987, p. 230 - 31). Assim, a ideologia do “homem novo” que nascia em Cuba presumia que os cidadãos cubanos deveriam refletir os princípios da moral social e trabalhar para a construção de um novo país; levando em consideração que Cuba era um país agrário, cuja principal produção, segundo Gott, era a cana-de-açúcar, o trabalho no campo representava não só a força de trabalho principal da ilha, mas, principalmente, um modo de dominação da população através da implantação das Umaps, que controlavam o trabalho “voluntário” para a plantação e colheita.

O governo de Cuba, portanto, comporta-se como qualquer governo que busca controlar os governados, e, assim, segundo Vidal, ele vai impedir “qualquer atividade sexual, intelectual, recreativa ou política que possa diminuir a quantidade de carvão extraído de uma mina, o número de pirâmides construídas, a quantidade de comida de má qualidade produzida, será proscria através de leis” (1987, p. 229); ou seja, os líderes do novo regime não conseguiriam aplicar suas iniciativas se não tivessem o apoio populacional, principalmente em se tratando de mão-de-obra agrária e retomada das propriedades estatais, já que a economia do país baseava-se principalmente na agricultura e produção de cana-de-açúcar. Além disso, o governo cubano necessitava manter a imagem popular criada sobre a Revolução em seu início para conquistar o apoio mundial em detrimento dos Estados Unidos, que queriam derrubá-lo.

Mais do que tudo, as atividades intelectuais e homossexuais que iam contra os planos dos líderes revolucionários representavam uma ameaça. Esse contexto, portanto, configurou Reinaldo Arenas como uma ameaça, mesmo antes de ele concluir que os ideais do regime não condiziam com os ideais que ele apoiara no início da revolução. Com relação à

homossexualidade, a perseguição afetou o autor mais do que em relação aos seus princípios, pois negava algo que fazia parte de si próprio, e não apenas uma opção de vida que poderia ser alterada.

A sexualidade apresentou-se, para o escritor, muito naturalmente desde a infância; segundo o autor, no campo isso era encarado pelas outras crianças como um acontecimento cotidiano:

Creio que sempre tive uma grande voracidade sexual. [...] Aquela etapa entre os sete e os dez anos foi para mim de grande erotismo, de uma voracidade sexual que [...] quase abarcava tudo. Abarcava a natureza em geral e portanto também as árvores [...]. De qualquer maneira, deve-se levar em conta que, quando se vive no campo, se está em contato direto com o mundo da natureza e, portanto, com o mundo erótico. O mundo dos animais é um mundo incessantemente dominado pelo erotismo e pelos desejos sexuais. [...] É falsa essa teoria sustentada por algumas pessoas sobre a inocência sexual dos camponeses; nos meios camponeses há uma força erótica que, geralmente, supera todos os preconceitos, repressões e castigos. [...] (ARENAS, 1994, p. 39-40).²⁰

O erotismo, para Arenas, desenvolveu-se desde a infância como parte de seu cotidiano no campo; principalmente por ser solitário, o sexo se configura para ele como algo natural, que mesmo diante das repressões e castigos, superava todos os tabus, característica que o autor carregará tanto para a juventude quanto para a vida adulta. No entanto, a importância do sexo, principalmente homossexual, não se revelará apenas na esfera pessoal, como algo de sua natureza e que lhe proporciona satisfação, mas ele representará uma forma de ruptura tanto em relação à repressão instaurada pelo regime de Castro quanto ao próprio encarceramento em sua literatura. O sexo, portanto, configura-se como a própria luta contra a repressão em favor da liberdade civil, pois realiza um ato que é considerado proibido pelo

²⁰ No original: “creo que siempre tuve una gran voracidad sexual. [...] Aquella etapa entre los siete y los diez años fue para mí de gran erotismo, de una gran voracidad sexual que [...] casi lo abarcaba todo. Abarcaba la naturaleza en general, pues también abarcaba a los árboles [...] De todos los modos, hay que tener en cuenta que, cuando se vive en el campo, se está en contacto directo con el mundo de la naturaleza y, por lo tanto, con el mundo erótico. El mundo de los animales es un mundo incesantemente dominado por el erotismo y por los deseos sexuales. [...] Es falsa esa teoría sostenida por algunos acerca de la inocencia sexual de los campesinos; en los medios campesinos hay una fuerza erótica que, generalmente, supera todos los prejuicios, represiones y castigos.” (ARENAS, 2006, p. 39-40)

regime, porque vai contra seus ideais sócios-políticos.

Essa situação se define em razão da frustração do autor ao ser considerado como *persona non grata* por sua homossexualidade e o caráter de sua obra ser avaliado como subversivo, considerações que ele acreditava injustas, e que, portanto, serão determinantes para o desenvolvimento da sexualidade como forma de evasão. Desse modo, Reinaldo Arenas desenvolve, assim como muitos homossexuais cubanos, uma forma de resistência à repressão através do sexo, e de romper com os próprios tabus frente à adesão inicial aos ideais revolucionários; mas, principalmente, uma maneira de buscar algo que, por ser proibido, se torna ainda mais apazível, e que passa a significar a existência em si, já que, mesmo correndo o risco de ser preso, essa atividade figurava-se como algo que não lhe podia ser suprimido, ao contrário da literatura, que dependia da aprovação dos órgãos superiores para ser publicada, além de que os manuscritos poderiam ser destruídos muito facilmente.

Desse modo, segundo Reinaldo Arenas, desenvolve-se em Cuba uma forte reação à questão homossexual:

Acho que a Revolução sexual em Cuba foi realmente um produto da repressão existente. Talvez como um protesto contra o regime, as práticas homossexuais começaram a proliferar cada vez mais. Por outro lado, como a ditadura era considerada um mal, tudo o que ela havia condenado era interpretado como uma atitude positiva pelos dissidentes, que nos anos sessenta representavam a maioria. Acredito francamente que os campos de concentração para homossexuais e os policiais disfarçados de rapazes obsequiosos, para encontrar e prender os homossexuais trouxeram apenas como resultado um maior desenvolvimento da atividade homossexual. (ARENAS, 1994, p.138)²¹

Sendo esta praticamente a única prática considerada ilícita pelo regime de Castro que proporcionava ao autor experimentar concretamente uma vivência plena em um contexto que

²¹ No original: “Creo que si una cosa desarrolló la represión sexual en Cuba fue, precisamente, la liberación sexual. Quizá como una protesta contra el régimen, las prácticas homosexuales empezaron a proliferar cada vez con mayor desenfado. Por otra parte, como la dictadura era considerada como el mal, todo lo que por ella fuera condenado se veía como una actitud positiva por los inconformes, que eran ya en los años sesenta casi la mayoría. Creo, francamente, que los campos de concentración homosexuales y los policías disfarzados como si fueran jóvenes obsequiosos, para descubrir y arrestar a los homosexuales, sólo trajeron como resultado un desarrollo de la actividad homosexual.” (ARENAS, 2006, p. 132-133)

se apresenta inóspito para seu desenvolvimento intelectual, de sua consciência, a verdade concreta de Reinaldo Arenas como indivíduo não reside cabalmente em sua autobiografia, ela se manifesta através do corpo, mais propriamente do ato sexual, pois a autobiografia encerra a existência (re)criada pelo próprio escritor, e, portanto, ela se apresentará abstrata, levando em conta que se trata não apenas de relatar os acontecimentos, mas, também, da utilização da imaginação pelo autor ao rememorar o passado. Dessa maneira, a existência relatada através da escrita de Arenas, e, posteriormente na autobiografia, é irrecuperável, o que configura o sexo como única forma de transgressão ativa ao sistema castrista e, por essa razão, a privação da liberdade física acarretará a supressão de qualquer outra atividade que esteja relacionada com a necessidade de evasão.

Durante os dois anos na prisão de *El Morro*, o sentimento de encarceramento se apresenta ainda mais significativo, pois apenas em liberdade, ainda que relativa, o autor é capaz de realizar as ações que ele considera transgressoras ao mesmo tempo em que essenciais para sua existência em Cuba; portanto, o sexo torna-se impraticável no cárcere, pois não pode mais proporcionar a sensação de evasão, assim como a prática literária perde seu significado se não pode ser um instrumento para a existência individual:

Negava-me fazer amor com os presos mesmo que alguns, apesar da fome e dos maus-tratos, eram bastante desejáveis. Não havia nenhuma grandeza naquele ato; teria sido rebaixar-me. Além do mais era muito perigoso; esses delinquentes, depois de possuírem um preso, se sentiam donos dessa pessoa e de seus poucos pertences. As relações sexuais se convertem, dentro de uma prisão, em algo sórdido que se realiza sob o signo da submissão e da subordinação, da chantagem e da violência; inclusive, em muitas ocasiões, do crime. A beleza da relação sexual está na espontaneidade da conquista e do segredo sob o qual se realiza essa conquista. No cárcere tudo é evidente e mesquinho; o próprio sistema carcerário faz com que o preso se sinta um animal e qualquer forma de sexo é algo humilhante. (ARENAS, 1994, p. 205)²²

²² No original: “Me negaba a hacer el amor con los presidiarios aunque algunos, a pesar del hambre y del maltrato, eran bastante apetecibles. No había ninguna grandeza en aquel acto; hubiera sido rebajarse. Además, era muy peligroso; esos delincuentes, después de que poseían a un preso, se sentían dueños de esa persona y de sus pocas propiedades. Las relaciones sexuales se convierten, en una cárcel, en algo sórdido que se realiza bajo el signo de la sumisión y el sometimiento, del chantaje y de la violencia; incluso, en muchos

Assim como a prisão, a AIDS representa, para o escritor cubano, a destruição do universo que, até então, se lhe apresentava como refúgio, no qual o sexo se configurava como a afirmação de sua consciência como indivíduo privado de identidade no exílio, que, junto de sua literatura, celebrava essa identidade ao mesmo tempo única e compartilhada pelo contexto cubano. A doença não se apresenta, para Arenas, como uma consequência de seus próprios atos, mas, sim, como o resultado de algo muito maior do que o ato sexual em si: a destruição do que significava, para ele, a vivência plena. Para o escritor, a deterioração do corpo se apresenta pior do que a própria morte, pois isso o impede de prosseguir sua vida sem que essa tenha se concluído:

Vejo que chego quase no final desta apresentação, que é na realidade meu fim, e não falei muito sobre a AIDS. Não posso fazê-lo, não sei o que é. Ninguém sabe na verdade. Visitei dezenas de médicos e para todos é um enigma. Trata-se as enfermidades relativas à AIDS, mas a AIDS parece mais um segredo de Estado. Se posso assegurar que é uma doença, não é uma doença do mesmo tipo das já conhecidas. As doenças são produtos da natureza e, como tudo que é natural não é perfeito, é possível combater e até eliminar. A AIDS é um mal perfeito porque está fora da natureza humana e sua função é acabar com o ser humano da maneira mais cruel e sistemática possível. Realmente jamais conhecemos uma calamidade tão invulnerável. Esta perfeição diabólica é o que faz pensar às vezes na possibilidade de haver a intervenção do homem. Os governantes do mundo inteiro, a classe reacionária sempre no poder e os poderosos sob qualquer sistema devem se sentir muito contentes com a AIDS, pois grande parte da população marginal que não aspira mais do que viver, e que por isso, é inimiga de todo o dogma e hipocrisia política, desaparecerá com essa calamidade. (ARENAS, 1994, p.15)²³

ocasiones, del crimen. Lo bello de la relación sexual está en la espontaneidad de la conquista y del secreto en que se realiza esa conquista. En la cárcel todo es evidente y mesquino; el propio sistema carcelario hace que el preso se sienta como un animal y culaquier forma del sexo es algo humillante.” (ARENAS, 2006, p. 205)

²³ No original: “Veo que llego casi al fin de esta presentación, que es en realidad mi fin, y no he hablado del SIDA. No puedo hacerlo, no sé que es. Nadie lo sabe realmente. He visitado decenas de médicos y para todos es un enigma. Se atienden las enfermedades relativas al SIDA, pero el SIDA parece más bien un secreto de Estado. Si puedo asegurar que, de ser una enfermedad, no es una enfermedad al estilo de todas las conocidas. Las enfermedades son producto de la naturaleza y, por lo tanto, como todo lo natural no es perfecto, se pueden combatir y hasta eliminar. El SIDA es un mal perfecto porque está fuera de la naturaleza humana y su función es acabar con el ser humano de la manera más cruel y sistemática posible. Realmente jamás se ha conocido una calamidad tan invulnerable. Esta perfección diabólica es la que hace pensar a veces en la posibilidad de la mano del hombre. Los gobernantes del mundo entero, la clase reaccionaria siempre en el poder y los poderosos bajo cualquier sistema, tienen que sentirse muy contentos con el SIDA,

Reinaldo Arenas encara a epidemia de Aids, na década de 1980, como um produto do sistema em que está inserido; como, para ele, o sexo, como um ato físico de transgressão, corresponde à própria existência, a Aids significará a decadência dessa existência, a personificação da catástrofe, que não ocorreria se ele, como tantos outros, pudesse ter vivido livre segundo seus próprios princípios. A liberdade e o sentimento de evasão, tão buscados em Cuba através da literatura e do sexo culminam, no desterro, na destruição de todos esses ideais pela Aids, pois ela proporciona a proximidade do fim, que, para o autor, parecerá ainda pior do que o fim em si mesmo.

A iminência da morte do corpo desperta em Arenas a obrigatoriedade de deixar seu rastro na história, seu testemunho; ao saber que não há mais nada a fazer, que o fim está próximo, ele acaba por desejar a morte, pois o indivíduo que escreve já não é o mesmo que vivenciou os fatos que ele narra no presente; o sujeito do presente não possui mais nada que o caracterize como o indivíduo que foi, apenas seu passado, que reside na memória, pode fazer existir esse indivíduo. Assim, ele deseja a morte como libertação, pois segundo Gusdorf, “a narrativa de uma vida somente pode terminar quando a vida termina” (1991, p. 51, tradução nossa), e portanto, se Arenas reside em sua autobiografia e vive fisicamente através do sexo, ele apenas poderá existir com sua própria morte:

Na realidade, não vou dizer que queria morrer, mas considerando que quando não há outra opção que o sofrimento e a dor sem esperanças, a morte é mil vezes melhor. Por outro lado, há alguns meses entrei em um banheiro público e não consegui sentir essa sensação de expectativa e cumplicidade que sempre se produzia. Ninguém fez caso de minha presença, e os que ali estavam continuaram com seus jogos eróticos. Eu já não existia. Não era jovem. Ali mesmo pensei que o melhor era a morte. Sempre considerei um ato miserável mendigar a vida como um favor. Ou se vive como se deseja, ou é melhor não seguir vivendo. Em Cuba suportei milhares de calamidades porque sempre me encorajou a esperança de fugir

pues gran parte de la población marginal que no aspira más que a vivir y, por lo tanto, es enemiga de todo dogma e hipocresía política, desaparecerá con esta clamidad.” (ARENAS, 2006, p. 15)

e a possibilidade de salvar meus manuscritos. Agora a única fuga que me restava era a morte. (ARENAS, 1994, p. 9)²⁴

Este trecho conjuga o que representava para o escritor tanto o sexo quanto a literatura e o próprio exílio: a existência de plena liberdade sexual e literária. O exílio, junto da Aids que representa a iminência da morte, consagram o sentimento de encarceramento e, junto dele, todos os terrores que configuram a catástrofe: o exílio não significava a liberdade.

3.4 Reinaldo Arenas: o narrador da catástrofe

O escritor cubano Reinaldo Arenas foi considerado um contra-revolucionário pelo regime castrista pelo apelo político presente em sua escrita e sua convivência com outros escritores e artistas considerados subversivos ao regime; além disso, sua condição de homossexual intensificou ainda mais a perseguição que sofria. Reinaldo Arenas não podia ser ele próprio, tudo o que fazia parte de seu ser era proibido no contexto cubano pós-revolução: sua literatura e sua homossexualidade. O escritor busca, então, refúgio na literatura; Arenas passava seus dias em uma constante produção literária, mesmo correndo o risco de ser preso a qualquer momento, mesmo sabendo que, talvez, nunca pudesse publicá-los, mesmo tendo de destruí-los e reescrevê-los inúmeras vezes, produzir seus manuscritos era seu único fim:

Essa exigência paradoxal de transmissão sem inteligibilidade acaba sendo talvez a última maneira de atestar a possibilidade de uma dignidade humana [...]. Como se continuar a transmitir alguém de toda explicação, continuar a falar mesmo sem saber se, um dia, alguém ouvirá, como se essa absurda e última aposta na linguagem e na comunicação desenhasse ainda a figura

²⁴ No original: “En realidad no voy decir que quisiera morirme, pero considero que, cuando no hay otra opción que el sufrimiento y el dolor sin esperanzas, la muerte es mil veces mejor. Por otra parte, hacía unos meses que había entrado en un urinario publico, y no se había producido esa sensación de expectación y complicidad que siempre se había producido. Nadie me había hecho caso, y los que allí estaban habían seguido con sus juegos eróticos. Yo ya no existía. No era joven. Allí mismo pensé que lo mejor era la muerte. Siempre he considerado un acto miserable mendigar la vida como un favor. O se vive como uno desea, o es mejor no seguir viviendo. En Cuba había soportado miles de calamidades porque siempre me alentó la esperanza de la fuga y la posibilidad de salvar mis manuscritos. Ahora la única fuga que me quedaba era la muerte.” (ARENAS, 2006, p. 9)

frágil de uma possível humanidade. Renunciar a contar e a transmitir, mesmo por falta de palavras ou por excesso de dor, significaria [...] pactuar com a ignomínia. (GAGNEBIN, 1994, p. 125)

No mesmo texto, Gagnebin diz que “aniquilar um homem, é tanto privá-lo de comida como de palavra” (1994, p. 125). Portanto, privar Arenas de produzir sua literatura era o mesmo que privá-lo da vida, já que o autor declara apenas poder existir através da literatura. A necessidade de exteriorizar suas idéias, seus sentimentos e os acontecimentos que o tornaram um indivíduo que experimentou, em Cuba e no exílio, um sentimento de encarceramento em si próprio e em sua literatura, configura o autor como testemunha desses acontecimentos cujo papel será o de transmitir um novo ponto de vista que dê conta do que ele considera inarrável e que proporcione outro modo de olhar a história de Cuba. Dessa maneira, seu papel como testemunha se converterá no papel de narrador das ruínas da história.

Em “O Narrador”, Walter Benjamin declara que a narrativa, como “uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1985, p. 205), transmite, junto com a experiência, a marca do narrador. De todo modo, o narrador da tradição vivenciou esses fatos para adquirir essa experiência narrada por ele, e, assim, seu ponto de vista, sua “marca”, segundo Benjamin, não tem como não fazer parte da coisa narrada. Na autobiografia de Arenas, a marca que o narrador carrega consigo é aquela trazida à tona pela memória do passado, que imprime no narrador no presente as sensações experimentadas por ele tanto no momento de registro dessas lembranças quanto no momento de recuperar o passado, no qual o contexto do presente exercerá uma influência de modo a transformar e recriar essas lembranças.

O testemunho de Reinaldo Arenas, portanto, algo além da narrativa de fatos e eventos vivenciados por ele que fazem parte de uma história; seu papel como narrador é transmitir uma experiência individual em meio a esse contexto, um ponto de vista. Independentemente

de posição política ou orientação sexual, o escritor faz parte do povo cubano que não pode participar nem transmitir a nova história que é construída em seu país natal senão por meio de palavras. Toda sua existência, relatada em sua autobiografia, é, também, um relato coletivo, é uma vida inserida em uma sociedade que vivencia o mesmo que ele, e que não é narrada pela história.

Walter Benjamin declara que o sentido da vida de alguém somente é revelado a partir de sua morte. Essa vida que chegou ao fim alcançou seu destino. A moral da história se conclui. Em *Antes que Anoiteça*, o destino final do narrador já está traçado pela Aids, ele próprio declara estar no fim de seus dias, nada mais pode ser feito por ele além de concluir a narrativa de sua vida. Suicidando-se, ele a conclui:

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual o mesmo e mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 1985, p. 215).

O narrador Reinaldo Arenas não deixa seu passado cair no esquecimento, ele deixa seu rastro, a ser seguido ou não. Rememorando o passado, ele tenta transformar o presente, ou seja, consolidar sua existência, que existe, apenas, nas palavras em um papel. Em sua narrativa, residem também as ruínas da história que ele acredita não ser somente a sua, mas de seu povo, a história que ele não quer que seja esquecida antes que possa existir fora da memória. Transmitir sua experiência é, para ele, o mais importante de tudo, mais do que viver; toda sua vida está nessa experiência relatada antes do anoitecer de sua existência.

Reinaldo Arenas procura, portanto, narrar o inarrável, narrar o trauma, através de sua história. Sua intenção, ao narrar sua vida em sua autobiografia, é, justamente, compartilhá-la, como se ela servisse de alerta e como um desabafo. Toda sua vida adulta foi centrada em um esforço para transmitir essa experiência, dentro ou fora de Cuba, experiência que, segundo

Benjamin, em “Experiência e Pobreza”, é capaz de recuperar novamente na história os rastros que foram apagados, não para retomar esses rastros, mas, sim, para deixar outros através do testemunho individual. O processo mesmo de criação da autobiografia parte da pobreza de experiência segundo Gusdorf: “Essa despossessão da consciência pessoal, despojada de toda iniciativa, devia naturalmente culminar no caso do conhecimento de si [...]” (GUSDORF, 1991, p. 70, tradução nossa), em que o sujeito seja responsável por romper com os valores morais da sociedade que transmitem apenas uma versão da história. Dessa maneira, “a história do si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum” (GAGNEBIN, 1994, p. 68): transmitir a experiência individual que resgate aquela que reside nas ruínas da história.

A isso deve-se somar o papel do narrador tradicional, que carrega consigo a experiência a ser transmitida. Reinaldo Arenas exerce esse papel ao narrar, através de sua autobiografia, os eventos que tanto testemunhou como vivenciou; o que se configura, sob seu ponto de vista, como a catástrofe – o reconhecimento da queda de seus ideais, a despossessão de sua identidade e a iminência da morte – deve ser passado adiante a fim de elucidar o presente e oferecer, à história da humanidade, um olhar capaz de proporcionar um novo conceito de história.

Portanto, a catástrofe, para o escritor cubano, não se configura apenas pela não consagração de seus ideais, mas também pelo fato de que os acontecimentos que compõem sua idéia de catástrofe não sejam transmitidos e nem reconhecidos. Ao revelar esses acontecimentos, ele pode ser considerado o narrador da catástrofe.

Considerações finais

As relações entre a narrativa literária, autobiográfica e histórica em *Antes que Anoiteça* (1992), de Reinaldo Arenas, são a base para a análise, nesse trabalho, da representação do sentimento de encarceramento experimentado pelo autor, que se revelará em sua obra assim como na adaptação cinematográfica da mesma, através do foco narrativo, que possibilita a representação de uma realidade por meio do discurso de uma testemunha e um novo ponto de vista em relação ao registro dos fatos históricos que entremeiam a narrativa autobiográfica. Desse modo, os diversos elementos que compõem a autobiografia do escritor cubano fazem parte de um novo olhar sobre a história da Revolução Cubana de 1959, olhar que enfatizará a necessidade, que aflora com mais vigor no século XX, de voltar-se para as ruínas da história a fim de elucidar o presente e desatá-lo da imposição do passado.

Octavio Paz (1974) aponta a importância da crítica em geral, na América Latina, principalmente em relação ao que ele chama “mitologias históricas e políticas” (p. 115). Para o autor, a história da América Latina é delimitada pela visão totalizadora, em que a adoção da temporalidade linear assume o papel de manter a imposição do passado sobre o presente, e, conseqüentemente, que essa imposição se repita no futuro. Segundo Paz, a tradição da ruptura instituída pelos movimentos literários e filosóficos da modernidade permitiu o surgimento de uma visão sobre o percurso da história no qual não cabe um progresso linear: a pluralidade de passados, a qual permite a possibilidade de pluralidade de futuros.

Esse ponto de vista em relação à história e à temporalidade, Paz identifica na poesia contemporânea da América Latina, mais precisamente no ponto de vista dos escritores do final do século XX, que vêem no agora, no presente, o “centro de convergência dos tempos” (1974, p. 198). A transformação dos movimentos políticos revolucionários do século XX no que Paz chama de “inquisições”, deve-se, segundo ele, à visão marxista de progresso linear

da história, que culminaria no próprio socialismo, o que, para Walter Benjamin, se identifica como uma visão messiânica da história cujo ápice seria o retorno às origens, ou seja, à sociedade inicial, igualitária. No entanto, as revoluções que romperam com a política vigente e implantaram mudanças sociais em seus países, não romperam com o ciclo de repetições do passado. Portanto, o curso linear da história deve ser rompido no presente para que o futuro não seja a consolidação do passado, mas sim, a transformação deste passado.

A rememoração do passado nas narrativas de testemunho, entretanto, fornecerá a base para a transformação do passado, no presente, tanto no próprio ato de lembrar, o que não permite que os eventos do passado caiam no esquecimento, quanto na transformação desse passado.

Para isso, abordamos a questão das escritas do eu e da literatura de testemunho atribuindo-lhes o papel de identificar as lacunas da história oficial através de um novo olhar para os acontecimentos do passado, resgatados através da memória de sobreviventes e testemunhas de eventos-limite, que, segundo Márcio Seligmann-Silva, povoaram a literatura da era das catástrofes e genocídios. Desse modo, a literatura de testemunho exerce a função de documento histórico e abre precedentes para que o ponto de vista do indivíduo seja considerado como parte do registro da história, e, com isso, surja uma nova consciência histórica do passado.

Se a escrita do eu, como testemunho dos fatos históricos que não pertencem à história oficial, é capaz de oferecer uma versão diferente dos acontecimentos, isso se deve ao papel do narrador, que proporciona, por meio de sua narrativa, não apenas a visão do indivíduo que faz parte daquilo que narra e, por isso, figura-se como o detentor de uma verdade capaz de elucidar uma parte da história da humanidade, mas ele também transmite uma experiência que resgata seu papel como artesão da história:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, não para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN. 1986, p. 221)

Nesse sentido, Reinaldo Arenas transmite, em *Antes que Anoiteça* (1992), a experiência de um sobrevivente da catástrofe, que, ao mesmo tempo em que testemunha uma situação radical, reconstrói um universo no qual é possível existir, e é a partir desse mundo, construído por ele em sua autobiografia, que seu papel como narrador se desenvolve. Como narrador da catástrofe, ele consegue recuperar sua existência perdida nos escombros da história da Revolução Cubana, e partir dela para estabelecer uma nova história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema*; uma introdução. Trad. de T. Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

Antes do Anoitecer (Before Night Falls). Direção: Julian Schnabel. Estados Unidos, 2000.

ARENAS, R. *Adiós a Mamá*. Paris: Les Serpents a Plumes editions, 1993.

ARENAS, R. *Antes que anoiteça*. Trad. I. Cubric. Rio de Janeiro: Record, 1994.

ARENAS, R. *Antes que Anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2006.

AUMONT, J. *A Estética do Filme*. Trad. De Marina Appenzeller. Campinas: Papirus Editora, 1995.

AYERBE, L. F. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

BAL, M. Narration et focalisation; Pour une théorie des instances du récit. *Poétique* (Paris), n. 29, février 1977.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*; obras escolhidas 1. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*; obras escolhidas 3. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRASIL, A. *Cinema e Literatura*; choque de linguagens. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

DEPALMA, A. *O homem que inventou Fidel*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs.) *Teoria Literária*; abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003, p. 33-56.

GAGNEBIN, J.M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GAUDREAULT, A.; JOST, F. *El relato cinematográfico*; cine y narratología. Trad. de N. Pujol. Barcelona: Paidós, 1995.

GENETTE, G. Frontières du Récit. In: GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GINZBURG, J. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia. *Desenredo* (Passo Fundo), v. 3, n. 1, jan/jun. 2007

GOTT, R. *Cuba – Uma nova história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GUSDORF, G. *Les écritures du moi; lignes de vie* 1. Paris: Odile Jacob, 1991.

IFRI, P. A. Focalisation et récits autobiographiques. *Poétique* (Paris), n. 72, novembre 1987.

INFANTE, G.C. *Mea Cuba*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JOSEF, B. “(Auto)biografia”: os territórios da memória e da História. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (ed.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998, p. 295-308.

LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MAST, G. Literature and Film. In: BARRICELLI, J-P.; GIBALDI, J. *Interrrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982.

MIRAUX, J.-P. *L’Autobiographie; écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan, 1996.

MISKULIN, S. C. *A política cultural no início da Revolução Cubana: o caso do suplemento cultural Lunes de Revolución*. Outubro (São Paulo), São Paulo, v. 06, p. 77-90, 2002.

MORENO, C. F. *América Latina em Sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

NAXARA, M.; BRESCIANI, S. (ed.). *Memória e (res)sentimento; indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004.

PAZ, O. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

ROSSUM-GUYON, F. V. Point de vue ou perspective narrative; Théories et concepts critiques. *Poétique* (Paris), n. 4, 1970.

SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. (ed.). *História, memória, literatura; o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

STAM, R. *O espetáculo interrompido; literatura e cinema de desmistificação*. Trad. J. E. Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAROBINSKI, J. Le style de l'autobiographie. *Poétique* (Paris), n. 3, 1970, p. 257-65.

TADIÉ, J-Y & M. *Le sens de la mémoire*. Éditions Gallimard, 1999.

VANOYE, F.; GOLLOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise filmica*. Trad. M. Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

VIDAL, G. Sexo é Política. In: _ *De fato e de ficção: ensaios contra a corrente*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WHITE, H. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.