MÁRCIO ANTONIO DE SOUZA MACIEL

A HOMOTEXTUALIDADE EM *EL COLOR DEL VERANO*, DE REINALDO ARENAS, OU QUANDO O DESEJO ASSUME CORPO NO TEXTO

ASSIS
2011

MÁRCIO ANTONIO DE SOUZA MACIEL

A HOMOTEXTUALIDADE EM *EL COLOR DEL VERANO*, DE REINALDO ARENAS, OU QUANDO O DESEJO ASSUME CORPO NO TEXTO

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves.

ASSIS
2011

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul / UEMS

M139h Maciel, Márcio Antonio de Souza
A homotextualidade em *El color del verano*, de Reinaldo Arenas, ou quando o desejo assume corpo no texto/ Márcio Antonio de Souza Maciel. Assis, SP: UNESP, 2011.
199 f. : 30cm..

Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2011.
Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

1. Literatura cubana contemporânea 2. Arenas, Reinaldo, 1943-1990. 3. *El color del verano* (1991) 4. Homotextualidade I. Título.
CDD 20.ed. C860

Catalogação na fonte: Bibliotecária Anésia Yuliko Tanaka – CRB1/n.1430.

DADOS CURRICULARES

Nome: Márcio Antonio de Souza Maciel

Nascimento: 11/02/1975

Filiação: Antonio Maciel de Miranda
Missé Maria de Souza Miranda

1996-1999: Curso de Graduação em Letras (Português/Espanhol)
Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, Assis/SP

2000: Especialização em Didática e Metodologia do Ensino Superior
Faculdades Integradas de Paranaíba – FIPAR, Paranaíba/MS
Monografia apresentada: "Como escapar do Espanhol no seu vestibular".
Orientação: Profa. Dra. Édima Aranha Silva.

2000: Professor de Língua Portuguesa, do Ensino Fundamental, na Rede Pública Estadual, em Paranaíba/MS.

2000-2001: Professor de Língua Espanhola, no Ensino Fundamental e Ensino Médio, na Rede Privada, em Paranaíba/MS.

Abril de 2001 a julho de 2002: Professor Auxiliar, Substituto, de Língua Espanhola, Cultura Hispânica e Literatura Espanhola e Hispano-americana, junto aos cursos de Letras, Secretariado Bilíngüe e Tradutor e Intérprete, na UFMS, *campus* de Dourados/MS.

Julho de 2002 a fevereiro de 2005: Professor Auxiliar, Efetivo, de Língua e Literaturas Espanholas, junto aos cursos de Letras (Português/Espanhol) e Turismo, na UEMS, sede central de Dourados/MS, e junto ao curso de Comércio Exterior, na UEMS, unidade de Ponta Porã/MS.

Janeiro de 2004: Professor Auxiliar, Convidado, da disciplina *Literatura Contemporânea Hispano-americana*, junto ao curso de Especialização em "Língua e Literatura Hispano-americana", nas Faculdades Integradas Católicas de Palmas, FACIPAL, Palmas/PR.

2002-2005: Curso de Pós-Graduação, Mestrado em Letras, área de concentração "Literatura e Vida Social", na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, Assis/SP.
Dissertação apresentada: "Entre a fúria e o delírio: um olhar sobre a recepção crítica de Reinaldo Arenas no Brasil".
Orientação: Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira.

A partir de março de 2005: Professor Assistente, Efetivo, de Língua e Literaturas Espanholas, junto aos cursos de Letras (Português/Espanhol) e Turismo, na UEMS, sede central de Dourados/MS.

Abril de 2005: Professor Assistente, Convidado, da disciplina *Narrativa de Testemunho da América Latina*, junto ao curso de Especialização em "Língua e Literatura de Expressão Hispânica", na Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal, UNIDERP/FIP, Ponta Porã/MS.

Março de 2006 a setembro de 2007: Professor Assistente, da disciplina *Teoria da Narrativa: o romance*, junto ao curso de Especialização em Letras, na UEMS, sede central de Dourados/MS.

Agosto de 2007 a julho de 2011: Curso de Pós-Graduação, Doutorado em Letras, área de concentração "Literatura e Vida Social", na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, Assis/SP.
Tese apresentada: "A homotextualidade em *El color del verano*, de Reinaldo Arenas, ou quando o desejo assume corpo no texto" .
Orientação: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves.

Humildemente, quero dedicar este texto à memória de meu querido e saudoso amigo Gastão René Leal (1965-2007) porque ambos desejávamos.

Agradecimentos

Entonces me pareció que el mundo se estaba terminando y supe que una persona sola no es nada, que uno sin otra persona no existe.

Reinaldo Arenas

Porque não há nada mais urgente que o fato de agradecer, como já diz o texto bíblico, e há muito porque agradecer.

Porque eu acredito que ninguém consiga viver só, nem em uma Ilha, e sempre somos melhores quando estamos acompanhados. Diversas pessoas, cada uma de sua maneira mais pessoal, de modo igualmente diferente, contribuíram para que fosse possível a execução deste trabalho e, a todas elas, eu externo a minha mais sincera gratidão.

Porque eu sei que antes de mim vieram os que me antecedem e, por isso, eu agradeço aos meus queridos pais, Antonio Maciel de Miranda e Missé Maria de Souza Miranda, porque, como diz Renato Russo, "sempre esperaram por mim".

Porque, também, eu acredito que além da nossa família consangüínea, minha querida irmã, Mariney de Souza Maciel e meu dileto sobrinho, Pedro Maciel Silva, meu afeto mais sincero, ao longo da vida, construímos, também, uma outra família, a dos amigos, cujos laços genéticos são substituídos pelos laços de amizade. A todos vocês, meus amigos, eu nunca me canso de agradecer. De modo especial, quero agradecer à minha amiga Alda Maria Inácio Barbosa, pelo auxílio luxuoso quando da ajuda com o computador.

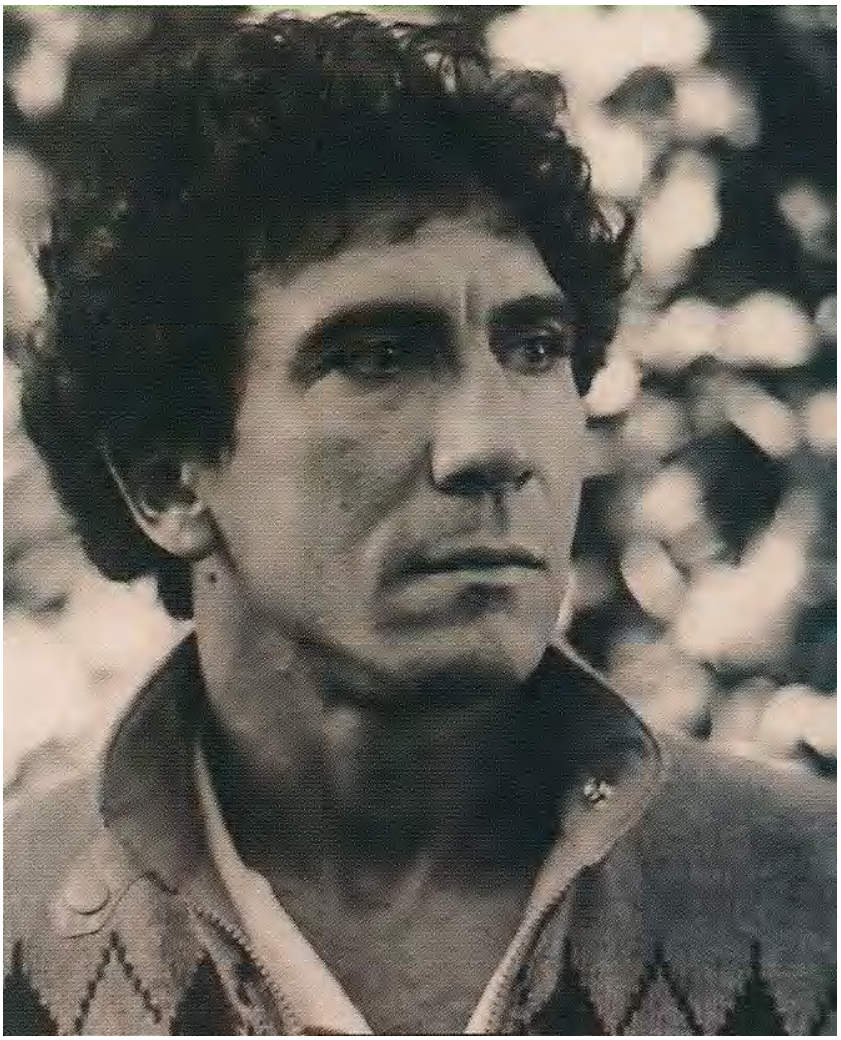
Porque eu sei que sem um local, uma cidade, e sem as pessoas que fazem desse mesmo lugar um espaço de afeto, tudo, tudo sempre é mais difícil. Agradeço, por isso, aos professores, aos funcionários e aos colegas, da Faculdade de Ciências e Letras, na Universidade Estadual Paulista, *Campus* de Assis, pela convivência e aprendizado nesses últimos 15 anos de minha vida, da graduação à pós-graduação.

Porque eu, igualmente, sei que sem as pequenas contribuições e afazeres do dia a dia, a vida (acadêmica, inclusive) não segue seu rumo. Agradeço, por isso, aos professores do Curso de Pós-Graduação em Letras, da UNESP/Assis, em especial à Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira, pela oportunidade do conhecimento, e por participar, como aluno especial, do seu curso "Lírica de autoria feminina". De mesmo modo, por fim, agradeço à Profa. Dra. Ana Maria Carlos pelas horas primorosas e divertidas que passamos juntos, quando do seu curso "Literatura e Intertextualidade".

Porque sei eu, da mesma forma, que em tudo na vida precisamos de suporte e, diante disso, agradeço à CPC (Comissão Permanente de Capacitação), ligada à PROPP (Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós Graduação), da minha universidade UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul), pelo afastamento para estudos a mim concedido, nesses últimos quatro anos. De modo simbólico, esse agradecimento vai para Sra. Jorgina Espíndola Ortega de Lima e para a Sra. Giseli Mendonça de Camargo.

Porque como eu acredito, igualmente, que toda leitura é sempre bem-vinda e, como diz o Eclesiaste, “não há nada de novo debaixo do sol”, agradeço, por isso, à atenta leitura e às inestimáveis colaborações do Prof. Dr. Altamir Botoso (constante interlocutor nos assuntos arenianos) e da Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira (interlocutora freqüente nas observações quanto ao gênero), quando do Exame Geral de Qualificação.

Porque, também, eu sei, finalmente, que precisamos de modelos e de quem nos ajude quando a vida, às vezes, nos prega peças. Agradeço, por isso, e por muito mais que não cabe aqui mas que o meu coração sabe, ao meu orientador Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, um exemplo como profissional dedicado às literaturas hispânicas que modestamente tento seguir, porque soube me pegar pela mão quando eu mais precisei. Muito obrigado.



Aceitarás o amor como eu o encaro?
Azul bem leve, um nimbo, suavemente
Guarda-te a imagem, como um anteparo
Contra estes móveis de banal presente.

Tudo o que há de melhor e de mais raro
Vive em teu corpo nu de adolescente,
A perna assim jogada e o braço, o claro
Olhar preso no meu, perdidamente.

Não exijas mais nada. Não desejo
Também mais nada, só te olhar, enquanto
A realidade é simples, e isto apenas.

Que grandeza... a evasão total do pejo
Que nasce das imperfeições. O encanto
Que nasce das adorações serenas.

Mário de Andrade

MACIEL, M. A. S. *A homotextualidade em **El color del verano**, de Reinaldo Arenas, ou quando o desejo assume corpo no texto*. 2011. 199 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2011.

RESUMO

Dentro da área de concentração "Literatura e Vida Social", sob o prisma da linha de pesquisa "Poéticas do texto literário: cultura e representação (PTL)", pretende este trabalho, antes, tomando-se como base o romance póstumo *El color del verano* (1991), do escritor cubano exilado Reinaldo Arenas (1943-1990), analisar a (s) construção (ões) identitária (s) homoerótica (s) masculina (s). Partimos, para tanto, nesse percurso, de teóricos como Jacob Stockinger (1978) e David William Foster (2000), dentre outros, cujos textos apontam na direção de uma *ars poetica* homotextual consciente, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, diferente do pensamento de muitos para os quais se trata tão somente de um *leitmotiv* e esteja mais para o conteúdo e menos para a forma. A pesquisa, por fim, não deixa de vislumbrar, outrossim, os mecanismos narrativos que estruturam a referida obra do autor holguineiro, dentre eles, destacamos a intertextualidade, isto é, o diálogo com outros textos e autores alheios, a intratextualidade, ou seja, o diálogo constante consigo mesmo e com seus próprios textos bem como, também, por derradeiro, a extratextualidade, isto é, o diálogo constante e as referências, dentro do texto, à cultura e história cubanas e latino-americanas.

PALAVRAS CHAVE: literatura cubana contemporânea; homotextualidade; Reinaldo Arenas; intertextualidade; *El color del verano* (1991).

MACIEL, M. A. S. *La homotextualidad en **El color del verano**, de Reinaldo Arenas, o cuando el deseo asume cuerpo en el texto*. 2011. 199 f. Tesis (Doctorado en Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2011.

RESUMEN

Dentro del área de concentración "Literatura y Vida Social", bajo el prisma de la línea de investigación "Poéticas del texto literario: cultura y representación (PTL)", pretende este trabajo, ante todo, tomándose como base la novela póstuma *El color del verano* (1991), del escritor cubano exiliado Reinaldo Arenas (1943-1990), analizar la (s) construcción (es) identitária (s) homoerótica (s) masculina (s). Partimos, para ello, en ese recorrido, de teóricos como Jacob Stockinger (1978) y David William Foster (2000), entre otros, cuyos textos apuntan en la dirección de una *ars poética* homotextual consciente, sobre todo, desde la segunda mitad del siglo XX, al contrario del pensamiento de muchos para quienes se trata tan sólo de un *leitmotiv* y esté más cercana para el contenido y menos para la forma. La investigación, por fin, no deja de vislumbrar, asimismo, los mecanismos narrativos que estructuran la dicha obra del autor holguinero, entre ellos, señalamos la intertextualidad, es decir, el diálogo con otros textos y autores ajenos, la intratextalidad, o sea, el diálogo constante consigo mismo y con sus propios textos así como, también, por último, la extratextualidad, es decir, el diálogo constante y las referencias, dentro del texto, a la cultura y historia cubanas y latinoamericanas.

PALABRAS – CLAVE: literatura cubana contemporánea; homotextualidad; Reinaldo Arenas; intertextualidad; *El color del verano* (1991).

MACIEL, M. A. S. *The homotextuality in **El color del verano**, by Reinaldo Arenas, or when the desire assumes body in the text*. 2011. 199 f. Thesis (Doctorate in Letters) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2011.

ABSTRACT

In the area of concentration "Literature and Social Life", under the aspect of the line of search "Poetics of the literary text: culture and representation (PLT)", intends this work, before, having as a base the posthumous novel *El color del verano* (1991), by the exilian cuban writer Reinaldo Arenas (1943-1990), to analyze the male homoerotic identity construction. We started, therefore, in this trajectory, of theorists as Jacob Stockinger (1978) and David William Foster (2000), among others, which texts point to the direction of a conscious homotextual *ars poetica,* specially, from the second half of the twentieth century, against of the thoughts of many people who things this is just a *leitmovit* and is more to the content than to the form. So, this search discerns indistinctly, besides, the narrative mechanisms which structure this narrated work of the holguinerian author, among them, we detach the intertextuality, that is, the dialogue with other foreign texts and authors, the intratextuality, that is, the constant dialogue with themselves and with their own texts, as well as conclusive, the extratextuality, that is, the constant dialogue and the references, inside the text, to the culture and Cuban and Latin-American history.

KEYWORDS: contemporary cuban literature; homotextuality; Reinaldo Arenas; intertextuality; *El color del verano* (1991).

MACIEL, M. A. S. *L' homotextualité dans* ***El color del verano****, de Reinaldo Arenas, ou lorsque le désir prend corps dans le texte*. 2011. 199 f. Thèse (Doctorat ès Lettres) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista « Júlio de Mesquita Filho », Assis, 2011.

RÉSUMÉ

Dans la zone de concentration « Littérature et Vie Sociale », sous le prisme de la ligne de recherche « Poétiques du Texte Littéraire: culture et représentation (PTL) », ce travail prétend, avant toute chose, prenant comme base le roman posthume *El color del verano* (1991), de l'écrivain cubain éxilé Reinaldo Arenas (1943-1990), analyser la construction identitaire homoérotique masculine. Nous nous sommes lançés, cependant, dans ce parcours, de théoriciens comme Jacob Stockinger (1978) et David William Foster (2000), parmi d'autres, dont les textes pointent du doigt la création d'une *ars poetica* homotextuelle consciente, surtout à partir de la seconde moitié du XXe siècle, contrairement à ce que beaucoup pensent imaginant qu'il ne s'agit seulement que d'un *leitmotiv* et que cela soit davantage orienté vers le contenu et moins vers la forme. La recherche, finalement, ne manque pas d'éclairer, également, les mécanismes narratifs qui structurent l'oeuvre en question de l'auteur est nè en Holguín, parmi eux, nous avons mis en évidence l'intertextualité, c'est-à-dire, le dialogue avec d'autres textes et auteurs étrangers, l'intratextualité, autrement-dit, le dialogue constant avec lui-même et avec ses propres textes tout comme, aussi, pour finir, l'extratextualité, c'est-à-dire, le dialogue constant et les références, à l'intérieur du texte, à la culture et à l'histoire cubaines et latino-américaines.

MOTS CLÉS: littérature cubaine contemporaine; homotextualité; Reinaldo Arenas; intertextualité; *El color del verano* (1991).

Sumário/Classificados

Palavras ao pé do ouvido.....16

Parte I: UNS TEXTOS

1º Capítulo: De quando *eu te vejo* ou um olhar sobre o sujeito Reinaldo Arenas, seus objetos textuais e seu pentálogo agônico.....22

1.1. Inverno, primavera, verão e outono: as quatro estações na biografia de Reinaldo Arenas.....22
1.2. *Antes que anochezca* (1992) x *Before night falls* (2000).....42
1.3. A escrita positiva, sobre a morte, em Reinaldo Arenas.....48
1.4. A pentagonia areniana, *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* e *El asalto*: bastidores de um projeto.....63

2º Capítulo: De quando *você me fala aquelas coisas* ou a leitura carnavalizada da literatura cubana e o papel do intelectual.....86

2. 1. Diálogos (inter) textuais e os textos que falam entre si.....86
2. 2. Em busca de um diapasão para as vozes constantes e intercambiáveis.....88
2. 3. Reinaldo Arenas e o diálogo com outros escritores: afetos e desafetos e a relação do intelectual com a Revolução Cubana.....114

Parte II: UM CORPO

3º Capítulo: De quando, por fim, *nos entregamos ao desejo* ou uma análise sobre a literatura de Reinaldo Arenas por ele mesmo, metaficcão, homotextualidade e *El color del verano*.....128

3. 1. Reinaldo Arenas no espelho: o jogo de metaficção.....128
3. 2. O encontro entre literatura e homoerotismo.....135

3. 3. Homotextualidade e escrita homoerótica.....141
3. 4. Todas as cores do verão de Reinaldo Arenas e o carnaval dentro do carnaval.....148

Do princípio ao sim.....188

Referências Bibliográficas.....191

Anexos.....198

El color del verano (1991), Edición Universal, Miami, capa da edição príncipe.....198
El color del verano (1999), Edición Tusquest, Barcelona, capa da edição atual.....199

Palavras ao pé do ouvido

Mamãe, eu quero ir a Cuba
Quero ver a vida lá
La sueño una perla encendida
Sobre la mar

Caetano Veloso

Naquele tempo, em meados da década de 1990, quando imbuídos talvez pelo desejo de buscar nossa própria identidade ou mais que isso: o desejo de afirmá-la enquanto diferença, nos verdes anos de nossa primavera, o que coincide, não casualmente, com as primeiras notícias que tivemos sobre o escritor cubano Reinaldo Arenas, recolhidas a esmo em poucas revistas brasileiras com temática homoerótica, já observávamos, àquela ocasião, nos poucos e breves textos (contos, na sua maioria, e alguns trechos da recém publicada autobiografia *Antes que anochezca*, de 1992) a que tínhamos acesso, a sua preocupação com a questão do desejo. No seu caso, todavia, o desejo ousava dizer o seu nome, parodiando Oscar Wilde (1854-1900), e era o desejo homoerótico.

Mais tarde, quando começamos, finalmente, a ter contato com sua obra, no início do ano 2002, por conta do ingresso no Mestrado em Letras, ainda que àquela ocasião o nosso objetivo fosse, primeiramente, recolher os documentos críticos sobre a sua obra no Brasil e a sua recepção, a mesma percepção inicial sobre a questão do desejo homoerótico permanecia latente. À medida que nos aprofundávamos nas leituras dos seus textos ou nas leituras críticas sobre os seus textos, reiteramos, mesmo que naquele momento essa não fosse nossa preocupação, não havia como não notar, como passar incólume à paixão que deles emanava.

No entanto, a mesma percepção, sempre repetida diversas vezes, e que para nós saltava aos olhos, no que se refere à questão desejo homoerótico, não era compartilhada com grande parte da crítica areniana. Cabe-nos ressaltar, por conta disso, que ainda

> são escassos os trabalhos de Literatura Comparada relacionados com a questão homoerótica/homossexual, e os poucos textos [...] fazem referência aos autores europeus clássicos (Wilde, Proust, Gide e Genet na maioria dos casos) não levando em conta absolutamente a literatura latino-americana (GÓMEZ SÁNCHEZ, 2010, p.21).

Essa crítica tanto nos Estados Unidos e na Europa, em maior número, como no Brasil, em menor número, preferia, antes, buscar as fontes históricas para as leituras de

suas narrativas de extração histórica ou se debruçar sobre os vários manifestos que escreveu para atentar para o seu posicionamento político em face de uma revolução que, embora lhe tenha sido ao início muito simpática, quando ele podia empunhar um fuzil, na luta armada, ou carregar um facão, no corte da cana-de-açúcar, lhe virou as costas quando ele só dispunha da caneta para expressar-se enquanto ser humano.

A questão do desejo, porém, conforme apontamos, não se exclui das duas posturas anteriores da crítica mas pode complementá-las, daí o nosso interesse, basta com que pensemos, por exemplo, em uma leitura homotextual do romance histórico *El mundo alucinante*, de 1969, cujo protagonista Frei Servando Teresa de Mier Noriega e Guerra é um personagem histórico. Podemos, igualmente, tomar o livro de manifestos *Plebiscito a Fidel Castro*, de 1990, da mesma maneira, pelo viés do desejo homoerótico, visto a perseguição que os homossexuais e/ou dissidentes políticos sofreram na Ilha. "Y se descubre esa necesidad, ese deseo urgente, latente, que tenemos todos" (ARENAS, 2001, p.50), dessa maneira nos fala o narrador de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, de 1980, e com o qual concordamos e vemos a obra areniana.

A partir da questão do desejo homoerótico e como ele se instaura na obra *El color del verano*, de Reinaldo Arenas, nosso mote perene, que transcende as discussões filosóficas e literárias, também, foi o modo com que pensamos, de modo prático, e vimos a estrutura do nosso trabalho. Desde o início de nossas leituras do romance, vislumbramos (ou podíamos vislumbrar) o nosso texto como um colóquio amoroso entre dois amantes. Tudo nasceu a partir desse ponto, isto é, do encontro de dois homens apaixonados, por isso, a divisão do trabalho também em duas partes: "Uns textos" e "Um corpo". Sob o som da música "Uns", de Caetano Veloso, de 1983, "Uns vão, uns tão, uns são, uns dão", pensamos, a primeira parte, como algo mais crítica e teórica de nosso texto.

Com relação à segunda parte, "Um corpo", como é de fácil suposição, ela serve como paralelo para o equivalente em latim *corpus* e se refere, de modo específico, a *El color del verano o Nuevo "Jardín de las Delicias"*, de Reinaldo Arenas, publicado em 1991, que nos propomos a examinar. Não devemos nos furtar de dizer que, afora a questão metodológica e vernácula do latinismo, o corpo, em questão, em outra leitura mais pontual, na nossa concepção, também, se refere ao corpo físico, objeto do desejo homoerótico.

Em outras palavras, com relação à nossa divisão, se de um lado temos "uns textos", isto é, umas vontades, uns secretos desejos, uma maneira de perceber, do outro

lado, temos, por fim, "um corpo", ou seja, um objeto desejado e palpável que será palco para a realização desse mesmo desejo. Como a questão do desejo, no entanto (sempre passível de várias nuanças), não se encerra aí e, em um ato contínuo, nos vem à mente o texto de "Paula e Bebeto", de Caetano Veloso e Milton Nascimento, de 1975, que diz "qualquer maneira de amor vale a pena, qualquer maneira de amor vale amar", é somente a partir desse momento, isto é, do encontro da vontade com o objeto desejado, que nos preparamos, em alguns passos que temos que percorrer, para a entrega final.

E os passos que pensamos, por sua vez, para a realização de tal desejo homoerótico, percorrem um caminho em três etapas. Somente a partir, repetimos uma vez mais, da própria consciência volitiva que se predispõe para o desejo, em primeiro lugar, aliada ao fato objetivo de que temos, em segundo lugar, um corpo e o anseio passa, também e obrigatoriamente pela necessidade corporal (ao contrário dos prazeres místicos de que nos contam alguns santos), é que chegamos à realização final plena desse mesmo desejo sonhado. Nesse trajeto, a primeira etapa que tratamos no capítulo inicial é "De quando *eu te vejo* ou um olhar sobre o sujeito Reinaldo Arenas, seus objetos textuais e seu pentálogo agônico". Para essa parte, assim como acontece na vida, pensamos na importância da percepção (sempre personalíssima) sensorial sobre o outro. Fazem parte desse capítulo, desde temas biográficos sobre sua vida cubana e no exílio, passando a temas que tratam de muitos de seus textos até, finalmente, se concentrar sobre os cinco romances que formam a pentagonia areniana, *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* e, por último, *El asalto*.

Todos esses temas constantes desse capítulo, biográficos ou de críticas, têm em comum a questão visual, por isso, "*eu te vejo*" em destaque, ou sensorial de como nós vemos o objeto de desejo, nossa maneira de senti-lo, e a consciência de que este é o primeiro passo. Da mesma forma que existe a necessidade de que o amante veja, sinta, perceba o outro, com todos os seus sentidos, também, nós assim nos propusemos a ver o escritor Reinaldo Arenas, objeto de desejo da tese. "A tua presença, entra pelos sete buracos da minha cabeça, a tua presença, pelos olhos, boca, narinas e orelhas, a tua presença", como diz Caetano Veloso, em "A tua presença morena", de 1975. Mas, além disso, como diz o mesmo poeta, há outros sentidos que serão tratados pois "a tua presença envolve o meu tronco, meus braços e minhas pernas, a tua presença".

O segundo passo, nesse caminho, em busca da realização do desejo, será tratado no segundo capítulo e com ele, também, guarda semelhanças. Em "De quando *você me*

fala aquelas coisas ou a leitura carnavalizada da literatura cubana e o papel do intelectual", passado o momento inicial da consciência do "eu" que deseja, visto que se trata de uma relação dialógica, mudamos o foco de visão para pousar, igualmente, na figura importante para a consumação do desejo, ou seja, "o outro". O desejo só pode se realizar se há o outro. Contudo, esse outro é independente e, agora, por meio da palavra, ele fala. É preciso que ele exista, mas é importante, também, que ele se manifeste enquanto objeto e ser desejado. Se no primeiro capítulo, temos um "eu", uma visão, que surge sobre "o outro", agora, no segundo capítulo, temos o reverso, isto é, "o outro", antes objeto, agora, é um sujeito que fala por si. Constam desse capítulo temas que versam desde sobre as características do processo intertextual e o diálogo com outros escritores existentes no romance *El color del verano* bem como com seus próprios textos. Sejam esses textos mais contemporâneos e do século XX, sejam esses mesmos textos do século XIX.

Também, por fim, nesse capítulo, nos interessam o posicionamento político, via literatura, do escritor Reinaldo Arenas, em primeiro lugar, e/ou do intelectual (cubano e estrangeiro), de modo mais amplo, em face da revolução castrista que se operou naquele país, a partir de 1959, e que desde o começo sempre impôs severas restrições aos dissidentes e artistas, de modo geral. Como são essas relações, sobre o que elas tratam e como são tratadas via ficção, é nossa preocupação. Enganam-se os que pensam que os escritores e/ou os intelectuais cubanos e estrangeiros, sempre se opuseram ao regime. Há os que não somente defenderam a revolução, seja a qualquer preço, senão, graças ao seu mecanismo centralizador, puderam (e podem), visto que ela ainda está em curso, usufruir das benesses que, no entanto, são negadas à maioria do povo cubano.

Chegamos, por fim, à última etapa tríade desse percurso, ou seja, depois da consciência e da vontade, expressas pelos sentidos, inerentes a um "eu" que deseja, primeiramente, passando ao registro verbal do "outro", em segundo lugar, que muito embora se saiba desejado, se coloca igualmente numa posição de actante dentro do processo, ei-nos, agora, envoltos no calor do desejo. O terceiro capítulo "De quando, por fim, *nos entregamos ao desejo* ou uma análise sobre a literatura de Reinaldo Arenas por ele mesmo, metaficção, homotextualidade e *El color del verano*" trata justamente disso. Mais que um "eu" que vê e deseja, mais que um "outro" que se sabe visto e se sente desejado e disserta sobre essa capacidade, agora, um "nós" simbiótico, resultado desses dois sujeitos anteriores, salta do texto e se entrega à realização do desejo homoerótico. Nesse capítulo, que, por sua vez, sozinho integra a segunda parte do texto,

a parte corporal, tratamos de temas que vão desde o jogo metaficcional próprio, em sentido estrito, encontrado na obra do escritor, passando pela questão da literatura e do homoerotismo, de modo geral, assim como da preocupação pelo estabelecimento da teoria sobre a homotextualidade e da escrita homoerótica até, finalmente, de modo particular, agora tomando-se por base o romance *El color del verano*, a aplicação dessa teoria sobre o (homo) texto de Reinaldo Arenas e a sua leitura.

PARTE I: UNS TEXTOS

Mesmo assim, nessa escritura frágil, tombada para a direita como se pudesse cair da página, sou capaz de reconhecer a letra K. Logo abaixo desse título, feito uma epígrafe colocada na parte inferior da capa e provavelmente recortada de algum livro, há este trecho:
Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir. Tal vez para un desterrado –como la palabra lo indica- no haya sitio en la tierra. Sólo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podré contemplar, que acojan mi terror.
No final dessas palavras, com a letra muito miúda de K, está escrito o que suponho seja o nome de seu autor – Reinaldo Arenas -, que não conheço.

Caio Fernando Abreu, *Bem longe de Marienbad*.

1° Capítulo

De quando *eu te vejo* ou um olhar sobre o sujeito Reinaldo Arenas, seus objetos textuais e seu pentálogo agônico

Alisa a testa suada do rapaz/
Toca o talo nu ali escondido/
Protegido nesse ninho farpado sombrio da semente/
Então, seus olhos castanhos ficam mais vivos.

Renato Russo

1.1. Inverno, primavera, verão e outono: as quatro estações na biografia de Reinaldo Arenas.

Com estas palavras "así pienso yo. En definitiva, la vida es eso, una especie de extraña danza, que con el tiempo se hace más horrible" (ETTE, 1996, p.91), Reinaldo Arenas (1943-1990), ao responder às perguntas do professor Ottmar Ette, define o que, para ele, seria a vida. A entrevista, uma de suas últimas, foi concedida ao pesquisador alemão, em seu apartamento, em 14 de janeiro de 1990, na gélida Nova Iorque, ou seja, a menos de um ano de sua morte. Intitulada "Los colores de la libertad" (ETTE, 1996, p.75), a sabatina começa aproximando o texto areniano às imagens do cinema, suas predileções quanto à sétima arte e o diálogo possível entre essas duas manifestações artísticas. Em um segundo momento, ao se referir aos textos líricos do escritor, o pesquisador destaca, do mesmo modo, a relação da sua escrita poética com a pintura, presente, de modo especial, em *Voluntad de vivir manifestándose* (1989).

Por fim, entre filmes e telas de pintura, o próprio autor cubano nos diz que está relendo *À la Recherche du Temps Perdu* (1913), de Marcel Proust (1871-1922), mais pelo ritmo que compõe a narrativa do que propriamente pela escrita, ao que o entrevistador replica lembrando da cena final do baile que encerra o romance do escritor francês e que, para ele, seria "una danza de la muerte" (ETTE, 1996, p.91). Arenas não somente concorda com o seu interlocutor como vai além e, com uma compreensível desilusão e certo cansaço, vaticina que a vida, também, é como essa dança. Partiremos,

pois, dessa imagem, dessas palavras e mais, desse tom, para iniciar nosso texto, decorrente, por sua vez, do nosso olhar, sobre o escritor holguineiro.

De maneira análoga às suas "memórias", ou seja, começando, também, pelo final ("Introducción: el fin"), iniciamos estas linhas como o próprio autor quando de sua árdua tarefa em registrar -de modo premente e visceral- sua paixão em sua autobiografia *Antes que anochezca* (1992), publicada em Barcelona, dois anos após seu falecimento, em 7 dezembro de 1990. O texto, para além do desabafo de um doente soropositivo em estágio terminal, vale mais, talvez, como um manual de teoria areniana ou, ainda, como um tratado sobre a recente e revisitada história cubana dos últimos cinqüenta anos, antes e depois da revolução socialista capitaneada pelo médico argentino Ernesto Guevara (1928-1967) e pelo advogado cubano Fidel Alejandro Castro Ruz (1926). Como bem salienta o próprio Reinaldo Arenas, acerca da data certa de quando o iniciou, bem como do porquê do denotativo, mas, claro, pelo viés, igualmente, conotativo do título:

> Había empezado ya, como se verá más adelante, mi autobiografía en Cuba. La había titulado *Antes que anochezca*, pues la tenía que escribir antes de que llegara la noche ya que vivía prófugo en un bosque. Ahora la noche avanzaba de nuevo en forma más inminente. Era la noche de la muerte. Ahora sí que tenía que terminar mi autobiografía antes de que anocheciera. Lo tomé como un reto. Y seguí así trabajando en mis memorias. Yo grababa un casete y se lo daba a un amigo, Antonio Valle, para que lo mecanografiara. Había grabado ya más de veinte casetes y aún no anochecía (ARENAS, 2008, p.11-12).

No entanto, ao contrário do que poderia fazer acreditar, o texto de suas "memórias", se, por vezes, assume ficcionalmente o tom melancólico, indiscutivelmente razoável e compreensível dada a sua situação, conforme vimos acima, por outro lado, já o subtexto, que se pretende menos ficcional e mais próximo à verdade do homem e escritor, menos em evidência, não guarda o tom de *mea culpa*. Ao contrário. Vejamos o seguinte trecho:

> Ha valido la pena haber padecido todo esto, pues por lo menos he podido asistir a la caída de uno de los imperios más siniestros de la historia, el imperio estalinista. Además, me voy sin tener que pasar primero por el insulto de la vejez. Cuando yo llegué del hospital a mi apartamento, me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de Virgilio Piñera, muerto en 1979, y le hablé de este modo: "Oyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra que es mi venganza contra casi todo el género humano". Creo que el rostro de Virgilio se ensombreció como si lo que le pedí hubiera sido algo desmesurado. Han pasado ya casi tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la

> ecuanimidad hasta el último instante. Gracias, Virgilio (ARENAS, 2008, p.15-16).

O escritor não lamenta a morte tão certa e tão cedo, mas, ciente dela, pede somente, mediante a intercessão de seu mentor Virgilio Piñera, à maneira de um santo, que consiga terminar sua obra em mais três anos de vida. Termina o texto em agosto de 1990 e agradece ao amigo. Por fim, embora não tenha mencionado no seu discurso, conseguiu, em parte, terminar sua obra, pelo menos os cinco textos que compõem a pentagonia e que ocupam uma importância capital em sua poética: *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) e *El asalto* (1991) cujos textos comentaremos mais adiante.

No que se refere ao seu testamento, *Antes que anochezca*, o texto está dividido em sessenta e nove "capítulos" ou *flashes* de memória ou mais propriamente fragmentos, descontadas a "Introducción: el fin" (p.09) e a "Carta de despedida" (p.341) que foram agregadas, mais tarde, em diferentes ocasiões, à da feitura do livro. A primeira foi acrescentada, depois de findo o livro, pelo próprio autor; a segunda, inserida quando de sua primeira publicação, portanto, póstuma, anexada pelos amigos, mais tarde, haja vista ser ela o seu adeus e a sua missiva atestando o seu suicídio e o motivo para tal atitude. "Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando" (ARENAS, 2008, p.343). Vale lembrar, aqui, que "al morir Reinaldo Arenas dejó varias copias de esta carta destinada a algunos de sus amigos" (ARENAS, 2008, p.341), conforme nos lembra o editor do texto.

De acordo com Beatriz Flores,

> más que referirnos su vida y la interpretación de ella, en esta obra Arenas parece realizar una nueva construcción de sí mismo en un escenario de reminiscencias literarias bien estructuradas, donde personajes, no personas, hacen eco de lo fantástico, de lo perdido, de la felicidad, de lo erótico, del dolor, de la sensualidad, de la carencia y, sobre todo, de su identidad como intelectual y homosexual en Cuba (MIAJA PEÑA, 2008, p.127).

Dito desta maneira, a pesquisadora nos alerta em duas direções para a leitura autobiográfica. A primeira delas nos lembra da pessoa real que narra a sua história e a segunda nos contempla a *persona* por trás do sujeito que nos escreve seu relato, uma vez que "en el caso de Reinaldo Arenas, [...] la lectura de su autobiografía implicaría además la reflexión sobre las diversas construcciones que él hizo de su identidad a lo largo de su obra" (MIAJA PEÑA, 2008, p.127). Por derradeiro, a pesquisadora reafirma

a questão identitária (política e pessoal) que se levanta do texto areniano, ou seja, a sua posição enquanto severo crítico do regime autoritário e a sua prática homoerótica, ambas promotoras de muitos reveses. Sobre tal passagem em que critica o regime e as justificativas para tal ato, o escritor, uma vez estando no exílio, em uma conferência, nos diz:

> [...] todos los habitantes de esos sistemas totalitarios tienen que renunciar para poder sobrevivir, precisamente a sua condición humana, a la vida, colocarse una máscara, representar un papel, dejar de ser. La autenticidad (y no ya la intelectual, sino cualquier actitud vital) pasa al terreno de la clandestinidad. Somos públicamente los enemigos de nosotros mismos, para secreta, taimada, eventual y cada vez más fugazmente ser nosotros mismos en la sombra... (PAZ, 2001, p.20-21).

No que tange à construção do tecido textual da autobiografia, conforme vimos dizendo, ele é composto por fragmentos, que, ao sabor do próprio narrador, nos são narrados deslindando-se como em um diálogo informal ou –no limite- como uma *causerie*, isto é, como em um bate-papo. Às vezes, concatenados, de modo claro; já em outras vezes, o contexto e as inferências mostram-se mais arredios, difíceis. Os títulos desses fragmentos, curtos ou mais detalhados, em boa parte são biorreferenciais e tratam, antes, de suas impressões atuais de um passado com, pelo menos, quarenta anos de intervalo em relação ao narrador nostálgico.

Os temas são muitos. Desde aspectos físicos e naturais da geografia cubana, como "El aguacero" (IX) (p.35), "La tierra" (XV) (p.48) e "El mar" (XVI) (p.50) bem como a minuciosa descrição do ambiente exterior de Holguín, sua cidade, e, mais tarde, da capital, Havana, como em "Holguín" (XVIII) (p.55), "El Repello" (XIX) (p.58) e "La Habana" (XXIV) (p.75). Temos, igualmente preservadas, também, as lembranças da vida campesina na província de Oriente, como vemos em "Las piedras" (I) (p.17), "La arboleda" (II) (p.22), "El río" (III) (p.25) e "La escuela" (IV) (p.27) assim como episódios sobre alguns aspectos histórico-político-sociais pelos quais passou, como em "La política" (XVII) (p.51), "Rebelde" (XXI) (p.64), "La revolución" (XXII) (p.69), "Fidel Castro" (XXV) (p.77) e, por fim, "El superestalinismo" (XLII) (p.150).

Há, ainda, referências importantes quanto ao ofício de escritor e mesmo às amizades literárias mais próximas, como nos fragmentos intitulados "Virgilio Piñera" (XXXIV) (p.105), "Lezama Lima" (XXXV) (p.109), "Mi generación" (XXXVI) (p.114) e "Jorge y Margarita" (XXXIX) (p.141). Para finalizar, igualmente, aparecem referências homoafetivas e à descoberta do amor e do sexo, como em "Raúl" (XXIX)

(p.88), “Las cuatro categorías de las locas” (XXXIII) (p.103), “El erotismo” (XXXVIII) (p.120) e “Santa Marica” (XL) (p.144).

A pesquisadora francesa Liliane Hasson nos lembra que:

> En la obra de Reinaldo Arenas, la frontera entre lo real y lo fantástico es borrosa. Lo mismo sucede también con *Antes que anochezca*, un testimonio incomparable sobre un período fundamental de la historia de Cuba, que contribuye a la comprensión de nuestra época, valiosísimo documento sobre un gran escritor y sus circunstancias; una autobiografía intelectual en la que el autor revela sus admiraciones literarias, desde *La Ilíada* [...] hasta *Las mil y una noches*, su libro de cabecera en los últimos años. Es también testimonio de lo irracional, de lo subjetivo, de lo inconsciente; escrito en un atropellado lirismo (ETTE, 1996, p.172).

Em outras palavras, mais do que um documento histórico, o texto, também, se coloca como uma criação artística sobre um determinado período (décadas de 1940, 1950, 1960, 1970 e 1980) e em determinados espaços (Cuba e Estados Unidos).

Pouco sabemos dos primeiros anos de Reinaldo Arenas, para além daquilo que ele mesmo nos diz seja em sua autobiografia seja nas diversas entrevistas que deu ao longo de sua vida. No entanto, em uma entrevista à pesquisadora e amiga Liliane Hasson, quando da divulgação de seus livros na primavera de 1985, em Paris, intitulada como “Memorias de un exiliado”, o escritor, a pedido da entrevistadora, lembra com carinho de sua infância e de como tal lembrança perpassa sua literatura:

> Mi niñez es un mundo muy humilde en un ambiente campesino; vivíamos en un campo en los alrededores de una provincia que se llama ahora Holguín, un campo totalmente primitivo donde no conocíamos ni a luz eléctrica ni el agua corriente ni los servicios sanitarios ni nada de eso, y es en ese ambiente absolutamente primitivo yo me crié hasta los doce años. Mi madre es que me enseñó a leer y a escribir (ETTE, 1996, p.35).

As recordações da vida no campo, pois, convertem-se, assim, em material importante na sua poética uma vez “que es el que [le] hace escribir” (ETTE, 1996, p.35). Tornando-se, por isso, segundo o autor, “una fuente casi inagotable de recuerdos, terribles algunos y muy bellos otros, pero de todo modos son la materia prima desde la cual [ha] construido los libros que h[a] escrito” (ETTE, 1996, p.35). Quando do registro de suas memórias na autobiografia, de modo muito preciso, em um tom que toca o lirismo, nos apresenta a sua primeira imagem emotiva.

> 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. Comía tierra con mi prima Dulce Ofelia, 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, 2008, p.17).

É muito simbólica a imagem que o autor nos apresenta do "gosto do sabor da terra" haja vista se pensarmos que um pouco mais tarde tornar-se-á um desterrado, um exilado, dentro e fora de seu país. Muito de sua literatura, desde a primeira narrativa até o testamento autobiográfico, traz esse apego, essa nostalgia pela terra natal original que, talvez, só exista no plano idealizado do artista.

Confluindo a terra geográfica e real em que vive e a terra patriótica, o *locus* mítico desde onde fala, podemos pensar, igualmente, na terra enquanto espaço feminino e que está presente, de mesmo modo, na obra do escritor, pois, segundo ele, "aquel ambiente campesino absolutamente primitivo, casi yo diría que era matriarcal, por que era la madre – y en ese caso mi abuela que era la madre de once hijas en las cuales estaba incluida mi madre" (ETTE, 1996, p.35). Portanto, é nesse ambiente matriarcal e sob essa perspectiva feminina, sofrida e amargurada, uma vez que "cada hija muy infortunada en el amor regresaba a la casa paterna, sin el marido pero con toda una serie de frutos amorosos" (ETTE, 1996, p.35), que Arenas verá o mundo. Ele, também, era um dos "frutos amorosos" deixados por esses homens que aparecem como coadjuvantes na sua história. Segundo ele mesmo nos diz sobre seus pais:

> 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 tres meses la dejó. Mi madre vivió entonces en la casa de sus suegros; allí esperó durante un año, pero mi padre nunca regresó. Cuando yo tenía tres meses, mi madre volvió para la casa de mis abuelos; iba conmigo; el fruto de su fracaso (ARENAS, 2008, p.17).

Percebemos, desse modo, que o narrador guarda, além da mágoa com relação à figura paterna, abalizada pela "abuela y todos [que] en la casa trataron de educar[le] siempre dentro de un gran odio hacia [su] padre porque había engañado a [su] madre" (ARENAS, 2008, p.18), ecos da educação e do modelo heteronormativos cujas premissas nos dizem que à mulher cabem a beleza e a virgindade, destacadas pelo dono do discurso. Não obstante, ainda assim, descontada a imagem negativa do pai, o mesmo narrador sublinha algumas de suas qualidades físicas: "era un hombre apuesto, alto, trigueño" (ARENAS, 2008, p.18).

A única memória, pois, do pai se dá quando, segundo o autor:

> Un día mi madre y yo íbamos caminando hacia la casa de una de mis tías. Al bajar al río vimos a un hombre que venía hasta nosotros; [...] Mi madre se enfureció súbitamente; empezó a coger piedras del río y a tirárselas por la cabeza a aquel hombre que, a pesar del torrente de piedras, siguió acercándose a nosotros. Llegó hasta donde yo estaba, metió la mano en el bolsillo, me dio dos pesos, me pasó la mano por la cabeza y salió corriendo, antes de que alguna pedrada lo descalabrase. Durante el resto del camino mi madre fue llorando y, cuando llegamos a la casa de mi tía, yo me enteré de que aquel hombre era mi padre. No lo volví a ver más (ARENAS, 2008, p.18).

Filho único de uma jovem mãe "abandonada", o que em Cuba, da década de quarenta, era algo muito vergonhoso uma vez que "en aquella sociedad, una mujer soltera con un hijo era muy difícil que volviera a casarse" (ETTE, 1996, p.35), o escritor vive toda a infância na zona rural, com a mãe, os avós maternos, as tias e todos os primos. Se o lugar exato de seu nascimento –inclusive para o próprio- era uma incógnita, como bem anota quando diz: "No recuerdo el lugar donde nací; nunca conocí a la familia de mi padre, pero creo que ese lugar estaba por la parte norte de la provincia de Oriente, en el campo" (ARENAS, 2008, p.17-18), o lugar de sua adolescência não o será.

Em virtude das novas conjunturas sócio-econômicas porque passava o país, de um lado a ditadura de Fulgencio Batista (1901-1973) e de outro, desde 1953, os movimentos pela revolução socialista, encabeçados por Fidel Castro, que venceria em janeiro de 1959, os pequenos produtores rurais, como os avós de Reinaldo Arenas, são obrigados a migrar do campo para a cidade em busca de melhores condições de vida e de trabalho. Uma vez que a população se encontrava extremamente abandonada, não foi muito difícil para que a revolução, que "denunció la miseria del pueblo y la corrupción de las clases dominantes" (RIVEREND, 2004, p.101-102), fosse vitoriosa.

O episódio do êxodo será marcante para o escritor e o acompanhará até o fim de sua vida. Primeiramente do campo para a cidade de Holguin; depois, dessa pequena cidade na parte oriental do país para a capital revolucionária Havana e, por fim, da Ilha sufocante e pérola do Caribe para o mundo de possibilidades e de liberdade, os Estados Unidos da América. A mítica travessia do povo judeu guiado por Moisés em busca da Canaã prometida por Deus, de outra forma, também, serve muito bem como metáfora para a própria condição de eterno estrangeiro que o autor (auto) reivindica para si assim como serve, igualmente, para o mesmo sofrido povo cubano, seus iguais.

No entanto, pelo menos no começo, a opinião do escritor sobre os novos hábitos bem como a nova moradia não era nada positiva. Segundo ele, Holguin era:

> pueblo chato, comercial, cuadrado, absolutamente carente de misterio y de personalidad; pueblo caluriento y sin un recodo donde se pudiera tomar un poco de sombra o un sitio donde se pudiera dejar libre la imaginación. El pueblo se levanta en medio de una explanada desoladora, coronado al final por una loma pelada, la Loma de la Cruz, llamada así porque al final se erguía una enorme cruz de concreto; la loma tiene numerosas escaleras de concreto que conducen a la cruz. Holguín, dominado por aquella cruz, a mí me parecía un cementerio; [...] Yo veía Holguín como una inmensa tumba; sus casas bajas similaban panteones castigados por el sol. Una vez, por puro aburrimiento, fui al cementerio de Holguín; descubrí que era una réplica de la ciudad entera; los panteones eran iguales que las casas, aunque más pequeños, chatos y desnudos; eran cajones de cemento (ARENAS, 2008, p.55-56).

Ainda que, segundo o escritor, o local fosse a representação do "tedio absoluto" (ARENAS, 2008, p.55) será nesta primeira cidade que o, então, adolescente terá contato com o ato da escrita. Expliquemos. Durante o dia, e de certo modo o mês, Reinaldo Arenas trabalhava em uma fábrica de doces fazendo caixas de madeira ou embalagens para aquelas mercadorias. Ao cabo dos trinta dias e tendo, portanto, o seu parco vencimento, o escritor regalava-se, talvez, com o seu melhor (se não o único) presente: uma entrada para o cinema. É, pois, a partir daí, em contato com o mundo cinematográfico habitado por mocinhos, vilões e donzelas apaixonadas que o germe criativo irá tocá-lo. Como ele nos conta:

> Quizás influido por aquellas películas, casi siempre norteamericanas o mexicanas, o quién sabe por qué, comencé a escribir novelas. Cuando no iba al cine, yo me iba para mi casa y al son de los ronquidos de mis abuelos comenzaba a escribir; así llegaba a veces la madrugada y de la máquina de escribir – que me había vendido en diecisiete pesos mi primo Renán- iba para la fábrica de dulces de guayaba donde, mientras hacía las cajas de madera, seguía pensando en mis novelas; a veces me daba un martillazo en un dedo y no me quedaba más remedio que volver a la realidad. Las cajas que yo hacía eran cada vez peores y escribía enormes y horribles novelas [...] (ARENAS, 2008, p.57).

Se, por um lado, as primeiras narrativas não eram bem escritas como as publicadas posteriormente, como é o caso de *Celestino antes del alba* (1967) e ostentavam títulos no mínimo engraçados como *¡Qué dura es la vida!* ou ainda *Adiós, mundo cruel*, por outro lado, tal qual o personagem do filme infantil *História sem fim* (*Never ending Story*), de 1984, baseado no romance homônimo de Michael Ende (1929-1995), a força motriz e criativa do artista não mais o abandonará, assim como o sonho.

Segundo o autor, os tais dramas das radionovelas a princípio foram a sua inspiração e influência para o ofício. Chegamos a pensar que Gloria Magadán (1920-2001), popular autora de folhetins para rádio e depois para televisão, também, cubana e radicada no Brasil, criadora de clássicos como *Pasión de otoño*, *El Sheik de Agadir*, *Yo compro esta mujer*, dentre outros, e seus enredos melodramáticos, talvez, povoassem o inconsciente de Reinaldo Arenas.

Contudo, o sonho de um novo mundo, mais justo, saltou *incontinenti* das telas de cinema e das páginas dos livros assim como dos rascunhos melodramáticos juvenis. Corria o ano de 1958 e Fidel Castro, naquela ocasião, então, um jovem idealista e revolucionário, já chefiava os rebeldes contra o governo de Fulgencio Batista. Reinaldo Arenas, naquela Holguin representativa de toda Cuba, sem comida, sem água e sem mais esperanças, penhora seus sonhos todos nos braços fortes e nas armas não menos viris e violentas do valente exército paralelo castrista. Com apenas quinze anos de idade ele adere ao movimento e, passada toda a legendária história de *Sierra Maestra* e a vitória esperada, chega, por fim, à capital do Estado, Havana. "Yo soy un hombre sincero/de donde crece la palma/y antes de morirme quiero/echar mis versos del alma" diz poeticamente o bardo da independência, José Martí, e o inconsciente coletivo desde então. Martí e Arenas são dois escritores cubanos que conheceram o exílio, separados por um século.

Aos dezesseis anos, no começo de 1960, quando chega à *Plaza de la Revolución*, em Havana, não somente o inflamado -e sempre longo- discurso de Fidel Castro o anima, assim como as centenas de milhares de jovens sonhadores, bonitos e adolescentes como ele mesmo, senão, antes que tudo isso, a possibilidade de mudança. Para uma nova vida, para uma vida mais digna e completa; uma vida de trabalho, de algum êxito e, com sorte, de algum afeto. Vejamos as primeiras impressões do jovem Reinaldo Arenas, acerca deste mundo novo que se lhe abria:

> Llegamos a La Habana. Me fascinó la ciudad; una ciudad, por primera vez en mi vida; una ciudad donde nadie se conocía, donde uno podía perderse, donde hasta cierto punto a nadie le importaba quién fuera quién. [...] El caso es que aquel primer viaje a La Habana fue mi primer contacto con otro mundo; un mundo hasta cierto punto multitudinario, inmenso, fascinante. Yo sentí que aquella ciudad era mi ciudad y que de alguna manera tenía que arreglármelas para volver a ella (ARENAS, 2008, p.75-76).

Descontados os exageros da chegada, inseridos que estavam em um turbilhão de sensações, entre o ufanismo desmedido e a alegria campesina, até certo ponto teria

razão o escritor quando diz que à cidade "não lhe importava quem era quem". Quando ele diz, ainda, que "uno podía perderse, donde hasta cierto punto a nadie le importaba quién fuera quién", infelizmente, veremos que, em menos de uma década, ou seja até 1970, seu conceito bem como sua realidade mudariam completamente. Em outras palavras, graças à censura que se abateu sobre o país, a cidade, ainda, continuava sendo sua, porém sua vida, seus passos e –mais importante- seus escritos importavam muito ao regime totalitário e heteronormativo de Fidel Castro, pois, na Ilha revolucionária, importava, sim, quem a pessoa fosse.

Entretanto, Reinaldo Arenas é jovem, a Revolução é recente e as perspectivas – sempre alvissareiras- são bastante promissoras. Conforme o próprio escritor já disse algumas vezes, após a fase folhetinesca das histórias melodramáticas das radionovelas, foi com o conto, ou seja, a narrativa curta, o seu ingresso nas letras. Merecem destaque, pois, duas narrativas breves, desse período, de que temos notícias e que constam do seu espólio embora sejam esquecidas pela crítica: "Los zapatos vacíos" e "La punta del arcoiris", segundo nos aponta Panichelli Teyssen (2005, p.91, p.627). A primeira foi inscrita, em 1963, em um concurso literário de contos infantis e a segunda publicada, em 1965, em uma coletânea de textos, junto com duas outras histórias breves. Esses três primeiros contos de Arenas são publicados, na *Revista Unión*, nesse mesmo ano (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.91).

Após o sucesso com a apresentação do seu conto "Los zapatos vacíos" e contando com 20 anos, naquele ano de 1963, o escritor recebe o convite, feito pela banca avaliadora, para trabalhar na Biblioteca Nacional. E, finalmente, em troca de um módico salário como bibliotecário da UNEAC (*Unión de Escritores y Artistas de Cuba*), após amargar alguns anos nos campos de trabalhadores das fazendas de cana-de-açúcar, consegue ele inscrever seu primeiro romance, *Celestino antes del alba*, em um concurso literário, em 1965, promovido por aquela instituição. O original somente será publicado dois anos depois, em 1967, sendo-lhe permitida, como premiação pela menção, a impressão de dois mil exemplares do texto. Que o livro tenha obtido somente a menção honrosa do júri e não o prêmio principal a história já sabe, porém que ali, e a partir de tal acontecimento, Reinaldo Arenas não mais publicaria nenhuma obra de ficção e, a partir de então, seria proibido, censurado, este fato, sim, merece mais relevo. Junto conosco há as palavras de Silvia Cezar Miskulin que apontam para tal postura censora do governo e quando esta se dá:

> Mas uma política cultural oficial logo teve início. Seu marco foi o discurso "Palabras a los intelectuales", lido por Fidel Castro em junho de 1961, em que foram anunciados os direitos e deveres dos intelectuais: 'Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada'. Definia-se [então] a liberdade de expressão dos artistas e escritores, já que Fidel Castro delimitava claramente o papel dos intelectuais na luta pela defesa da Revolução (MISKULIN, 1997, p.01).

Como a narrativa inicial de Arenas não fazia propaganda política do regime, (muito pelo contrário), obviamente que o texto (e, mais tarde, o escritor), ainda que publicado, caiu no *index* proibitivo da revolução. O primeiro livro, hoje, passadas algumas décadas, sabemos que, à primeira vista, pode destoar do restante da obra do escritor haja vista trazer o tema pueril da vitória de um mundo mágico e fantasticamente maravilhoso em face de uma realidade um pouco decepcionante, tudo isso narrado sob a perspectiva de um garoto e de seu duplo, *Celestino*, que dá título ao romance. No entanto, se quanto ao tema o livro é ingênuo, o mesmo já não sucede com a sua boa forma que mescla, em muitas passagens, diversas modalidades textuais, tais como, narração, drama e poesia. Enfim, um texto de estréia com todas as glórias inerentes ao despertar e ao publicar de um artista aliado a algumas limitações. Mais adiante, retomaremos tal texto bem como os outros que perfazem o seu pentálogo criativo.

A remissão e o reconhecimento do autor, por parte da crítica, viriam, somente, com a publicação do segundo romance, *El mundo alucinante*, em 1969. A narrativa, de modo semelhante à primeira, também, foi inscrita pelo próprio escritor no concurso anual da UNEAC, no ano de 1966 (ARENAS, 2008, p.101). No entanto, assim como a primeira, por recusa de parte do júri, formado pelos renomados escritores Alejo Carpentier e José Antonio Portuondo, dentre outros, o livro não foi laureado, assim como tampouco publicado em Cuba, como já anotamos antes. De modo breve, a obra trata da saga do mexicano Frei Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, em luta pela independência daquele país. Religioso dominicano, personagem histórico, Frei Servando critica em um sermão, por ocasião dos festejos em honra da Virgem de Guadalupe (padroeira do México e da América Latina), a presença dos espanhóis na América, afirmando que o continente já havia sido cristianizado antes mesmo de sua chegada e que, portanto, a estada dos europeus ali não se justificava.

Em um segundo plano, por meio da paródia, do pastiche e de outros recursos modernos de que nos fala Mikhail Bakhtin (2002), o narrador reconstrói parte da história mexicana e, também, americana, talvez à moda cubana por certo, visto que a

existência do levante mexicano, guardado o intervalo temporal de dois séculos, *grosso modo* trata do mesmo valor: a liberdade para ambos os países hispano-americanos: México e Cuba. Para um estudo de maior fôlego, gostaríamos de destacar o livro de Altamir Botoso *A reescritura da história em* ***El mundo alucinante****, de Reinaldo Arenas* (2010), sobre essa narrativa areniana, resultado de sua tese de doutorado.

Claro está que a importância do romance, como de toda a ficção, não se restringe apenas ao seu tema político, senão antes à sua inventiva qualidade artística, isto é, a polifonia engendrada pelo narrador. A título de exemplo, para a mesma cena, o narrador desdobra-se em vários outros: o narrador em 1ª pessoa, o narrador em 2ª pessoa e o narrador em 3ª pessoa. Sobre a narração em segunda pessoa do singular, menos habitual na novelística contemporânea, ela consegue o efeito de intimidade "entre leitor e protagonista, e, principalmente, a possibilidade de uma participação mais ativa daquele [o leitor] na história deste [o protagonista]" (CARDOSO, 2007, p.44). Deste modo, por fim, vale lembrar, segundo a crítica, que

> a narração em segunda pessoa possibilitaria ao leitor maior interação com o texto, na medida em que saltaria etapas da comunicação romanesca. Esses saltos ocorreriam porque a relação entre o leitor e o protagonista não estaria mediada por um narrador "tradicional" (CARDOSO, 2007, p.44).

Ainda com respeito às vozes narrativas, dentro desse segundo texto areniano, muitas vezes a narração ocorre até, na simbiose dos três narradores em uma mesma passagem ou, ao menos, no encontro de dois narradores (1ª e 3ª pessoas). Basta lembrar, para findar as linhas sobre esta obra, que até hoje a crítica coloca o livro junto dos grandes romances cubanos do século XX, perfilado a *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, a *Tres tristes tigres* (1967), de Cabrera Infante, a *Cobra* (1972), de Severo Sarduy, e a *Perromundo* (1972), de Carlos Montañer (SHAW, 1999, p.210).

O próximo romance de Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, ainda que escrito entre 1966 e 1969, conforme ele mesmo nos aponta ao final da narrativa, somente será publicado onze anos mais tarde, em 1980, na Venezuela, pela editora Monte Ávila, na cidade de Caracas, estando ele, portanto, já no exílio estadunidense. Será parte de algo maior que o faria permanecer por mais tempo vivo, intelectual e fisicamente, quando de sua enfermidade e, mais tarde, de sua morte: o projeto de uma pentagonia que retratasse a recente história da ilha de Cuba e, claro, a sua própria história. Como bem anota Ette, "El intertexto de la pentagonía es la historia cubana" (SHAW, 1999, p.217). Os outros quatro romances que compõem o sonho

quíntuplo são: *Celestino antes del alba*, de 1967, *Otra vez el mar*, de 1982, e as duas obras póstumas: *El color del verano* e *El asalto*, ambas publicadas um ano após sua morte, isto é, em 1991.

Posteriormente à escrita de *El palacio de las blanquísimas mofetas* e graças à perseguição política e pessoal que sofreu (e que se intensificara em fins da década de 60), sai publicada, em 1968, em Paris, *Le monde hallucinant*, a tradução francesa para seu romance proibido na Ilha assim como, em 1969, a edição mexicana, de *El mundo alucinante*, na capital Cidade do México. Por essa época, "Arenas es ya en el extranjero un escritor reconocido por su talento", segundo nos lembra a estudiosa Panichelli Teyssen (2005, p.94). O mesmo ocorrerá com *Le palais des très blanches mouffettes*, também, traduzida ao francês, e publicada em 1975, na mesma cidade, pela mesma editora. Nesse período, contrariamente ao relativo sucesso internacional de suas publicações clandestinas, Reinaldo Arenas padece nos fossos da prisão, conforme ele mesmo nos diz:

> El teniente Victor venía a visitarme esporádicamente; por él me enteré, según me comunicó muy enfurecido, que mi novela *El palacio de las blanquísimas mofetas* había sido publicada en Francia y Alemania; me mostró un ejemplar de la publicación sin ni siquiera permitirme tocarlo. Era mi libro, pero yo no podía tocarlo (ARENAS, 2008, p.239).

A publicação, além da importância pontual de trazer à luz a voz areniana, pois segundo o autor, "era una prueba de que yo existía y eso los ponía enfurecidos" (ARENAS, 2008, p.239), também inaugura o ciclo de publicações estrangeiras do escritor, entre Europa e América Latina, sobretudo na década de 1970. Após a "descoberta" do escritor pela crítica européia, foi em uma editora uruguaia, em Montevidéu, em 1972, que ele publica seu primeiro livro de contos intitulado *Con los ojos cerrados*, contendo sobretudo textos juvenis, alguns (poucos) deles publicados em Cuba, mas a grande maioria de textos inéditos. Não obstante essa publicação sul-americana, o escritor guarda mágoa com relação ao editor do livro, o crítico uruguaio Ángel Rama (1926-1983), bem como com vários simpatizantes dessa "esquerda festiva e fascista", segundo suas palavras, pois, conforme ele nos relata:

> Ángel Rama, que había publicado un libro de cuentos mío en Uruguay; en lugar de escribirme una carta al menos para felicitarme por haber salido de Cuba, porque él sabía la situación que yo tenía allí [...], publicó un enorme artículo en el diario *El Universal*, de Caracas, titulado: "Reinaldo Arenas hacia el ostracismo". Rama decía en aquel artículo que era un error que yo hubiese abandonado el país,

> porque todo se debía a un problema burocrático; que ahora estaría condenado al ostracismo. Todo aquello era extremamente cínico; era ridículo además, aplicado a alguien que desde 1967 no publicaba nada en Cuba y que había sufrido la represión y la prisión dentro de aquel país, donde sí estaba condenado al ostracismo (ARENAS, 2008, p.308-309).

Passada essa publicação fora do país cujo resultado agravaria sobremaneira a permanência livre de Reinaldo Arenas em solo cubano, conforme vimos, o escritor, embora continue escrevendo (segundo suas anotações das datas, ao pé de página), prefere guardar os manuscritos para publicá-los, somente, mais tarde. Não mais que três anos é o tempo final da estada do autor em Havana. Muitos desses anos dedicados ora à organização da caótica obra literária, ora ao seu inadiável plano de fuga. Apesar da relativa trégua, o escritor sabia que o porvir era certo e que, talvez, agora, fosse mais truculento ainda. Aproveitando-se do episódio histórico do ônibus desgovernado que irrompeu, no começo de 1980, contra a embaixada do Peru, na capital cubana, trazendo consigo várias pessoas desesperadas que queriam deixar o país – conhecido como "caso Mariel"- Reinaldo Arenas e seu amigo Lázaro planejam a fuga, conforme ele nos conta:

> Durante los primeros días de abril de 1980, un chofer de la ruta 32 se había lanzado con todos sus pasajeros contra la puerta de la embajada de Perú solicitando asilo político. Lo insólito fue que todos los pasajeros de la guagua decidieron también solicitar asilo político; ni uno solo quiso salir de la embajada (ARENAS, 2008, p.297).

Um pouco depois deste ocorrido, na primavera de 1980, mais precisamente, em 05 de maio (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.100) daquele ano, Reinaldo Arenas e seu companheiro embarcam, junto a outros tantos dissidentes do regime de Fidel Castro, em um barco chamado *San Lázaro*, rumo aos Estados Unidos da América. Se pensarmos na parábola bíblica (e isso nos parece inevitável) é, antes, muito simbólico e ao mesmo tempo sintomático que o escritor tenha, como o personagem Lázaro de Betânia (narrado pelo evangelista João), tomado tal embarcação. Se Lázaro de Betânia ressuscita, segundo João, Reinaldo Arenas consegue, também, nascer de novo, em outro país.

Assim que chega aos Estados Unidos, entre conferências para intelectuais interessados na questão política que envolve a Ilha bem como com colaborações em documentários de amigos, como *Conducta Impropia*, de Nestor Almendros e Orlando Jiménez-Leal (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.101), dedica-se à reescritura das obras desaparecidas ou confiscadas em seu país; à publicação dos textos nos EUA e na

Europa e, por fim, à organização dos direitos autorais dos textos que já haviam sido publicados no estrangeiro, mas sobre os quais não tinha controle. Conforme nos diz o próprio escritor sobre o documentário *Conducta Impropia* (Cuba, 1983, 105 min.):

> La película era el primer gran documento en el cual se denunciaba abiertamente la persecución que sufrían en Cuba los homosexuales y toda persona que no tuviese una conducta conservadora dentro del régimen de Fidel Castro; hasta aparecían los campos de la UMAP [Unidad Militar de Ayuda a la Producción], personajes entrevistados que habían estado en esos campos, documentos represivos (ARENAS, 2008, p.320).

Não obstante, o conteúdo investigativo e de denúncia que continha esse documentário, sem sombra de dúvidas, muito importantes para o entendimento da história contemporânea e para dar voz aos exilados cubanos e aos que viviam, ainda, na Ilha, o filme, também, continha certo humor ou, melhor dito, sarcasmo. Segundo o escritor holguineiro:

> Era además una película desenfadada, hecha con un gran sentido de humor; aparecían las locas que habían salido huyendo de Cuba y ahora eran travestis que cantaban en algún cabaret de Nueva York; aparecía el mismo Fidel Castro enfundado en su batahola verde, haciendo más bien el ridículo. La película tuvo una gran resonancia internacional, levantó polémicas enfurecidas y ganó el Premio de los Derechos Humanos como el mejor documental exhibido en Europa ese año (ARENAS, 2008, p.321).

O documentário sai em 1983 e, além do escritor, também conta com os depoimentos de importantes artistas e intelectuais cubanos, à época, como Lorenzo Monreal, Jorge Ronet, Luis Lazo, Rafael de Palet e Jorge Lago. Para além de toda essa apresentação do conteúdo do documentário, o escritor igualmente apresenta o diretor e parceiro do projeto:

> Néstor Almendros es un español republicano que salió huyendo de Espãna durante la dictadura de Franco; vivió en Cuba y allí padeció la dictadura de Batista y luego la de Castro. Es un ejemplo de dignidad intelectual y artística y su actitud ha sido decisiva y valiente, aunque en muchos aspectos lo haya perjudicado (ARENAS, 2008, p.321).

No que tange à publicação de sua obra, nesse período pós-exílio, são, deste primeiro momento, *La vieja Rosa*, uma novela escrita, em Havana, em 1966 (ARENAS, 1996, p.60), mas somente publicada, em 1980, na Venezuela, pela editora Cruz del Sur, e, finalmente, o romance *El palacio de las blanquísimas mofetas*, na sua versão original, publicado no mesmo ano, pela editora Monte Ávila, em Caracas, uma vez que antes já havia sido publicado traduzido na França, conforme já apontamos. Um ano mais tarde,

isto é, em 1981, o escritor começa um interessante diálogo com a Espanha, país que mais o publicará, junto com os Estados Unidos tanto em vida como postumamente. A primeira obra será a novela *Termina el desfile*, pela editora Seix Barral, de Barcelona, seguida pelo seu primeiro livro de poemas, *El Central*, no mesmo ano, e pela mesma editora. Já, em 1982, sai publicado pela editora Argos Vergara, de Barcelona, o romance *Otra vez el mar*, a terceira parte de sua pentagonia, reescrita no exílio, pela terceira vez (ARENAS, 2002, p.375).

Em 1984, também, na Espanha, sai a novela *Arturo, la estrella más brillante*, pela editora Montesino, em Barcelona. O texto foi escrito, conforme as anotações do autor, igualmente, em Havana, em 1971 (ARENAS, 1996, p.124), e está dedicado ao "amigo Nelson Rodríguez Leyva, autor do livro de contos *El regalo* [...] [que] foi internado em um dos campos de concentração para homossexuais – na província de Camagüey [...]. Nelson Rodríguez e seu amigo e acompanhante, o poeta Ángel López Rabi –de 16 anos- foram fuzilados" (ARENAS, 1996, p.125), segundo nos declara no posfácio a tal edição. Mais tarde, como aconteceu no Brasil em 1996, essas duas novelas, *Arturo, la estrella más brillante*, somada a *La vieja Rosa* (que já havia saído quatro anos antes), serão publicadas, juntas, sob o título mais abarcador de *La vieja Rosa*. Um ano mais tarde, contudo, ao contrário do sucesso editorial de seus textos, o escritor, pela primeira vez, terá contacto com a morte de seus amigos pela infecção com o HIV. Segundo ele mesmo nos diz:

> En 1985 murieron dos de mis grandes amigos: Emir Rodríguez Monegal, la persona que mejor había interpretado todos mis libros, y Jorge Ronet, junto con quien yo había emprendido enormes aventuras nocturnas. Emir murió de un cáncer fulminante; Jorge murió de SIDA; la plaga que, hasta ese momento, tenía solamente para mí connotaciones remotas por una especie de rumor insoslayable, se convertía ahora en algo cierto, palpable, evidente; el cadáver de mi amigo era la muestra de que muy pronto yo también podía estar en esa misma situación (ARENAS, 2008, p.334).

Como Reinaldo Arenas escreveu quase todos os gêneros literários, saem publicados em 1986, seu primeiro (e único) texto dramático, *Persecución (Cinco piezas de teatro experimental)*, em Miami, pela editora Universal bem como seu livro de ensaios, *Necesidad de liberdad (grito luego existo)*, no México, pela editora Kosmos, composto pelas numerosas palestras que proferiu em todo o mundo assim como pelos cursos sobre literatura ministrados em algumas universidades, nos EUA. Um ano depois,

em 1987, ele volta à narrativa com a publicação do romance *La loma del ángel*, também em Miami, pela editora Mariel Press.

Seu segundo livro de poemas, *Voluntad de vivir manifestándose*, sai publicado, pela primeira vez, em 1989, em Madri, pela editora Betania. O ano de 1990, seu último ano de vida, será marcado por várias publicações lançadas, nos Estados Unidos e na Europa. Além dos romances *El portero* e *Viaje a La Habana*, ambos pela editora Universal, de Miami, ocorreu a publicação de seu terceiro livro de poesia, *Leprosorio (Trilogía poética)*, em Madri, pela editora Betania e por seus textos ensaísticos. O primeiro deles, *Méditations de Saint-Nazaire*, publicado pela editora Meet, na cidade francesa de Saint-Nazaire, como tributo pela bolsa para escritores que lhe fora concedida naquele país, e, o segundo, *Un plebiscito a Fidel Castro (en colaboración con Jorge Camacho)*, publicado em Madri, pela editora Betania, escrito a duas mãos com seu amigo Jorge Camacho.

Sobre esse segundo livro ensaístico, libelo panfletário contra o regime cubano, escrito em parceria com seu amigo de longa data, o pintor cubano surrealista, também exilado, Jorge Camacho, residente em Paris, vale destacar a carta dirigida a Fidel Castro, por conta do aniversário de trinta anos da Revolução, isto é, em 1989, e que dá título à obra. Nessa missiva, dirigida não apenas ao líder máximo, mas a todos os cubanos, dentro e fora da Ilha, os artistas (Reinaldo Arenas e Jorge Camacho) propõem um plebiscito nacional para a apreciação do regime vigente no país. É claro que não são ouvidos e tampouco atendidos, porém, de qualquer forma, vale o documento que, mais tarde, veio integrar os manuscritos e as publicações do escritor. Aproveitamos para transcrever, na íntegra, o teor da breve carta:

> Sr. Fidel Castro Ruz
> Presidente de la República de Cuba
>
> El primero de enero de 1989 se cuplen treinta años de estar usted en el poder, sin que hasta la fecha se hayan efectuado elecciones para determinar si el pueblo cubano desea que usted continúe ejerciendo los cargos de Presidente de la República, Presidente del Consejo de Ministros, Presidente del Consejo de Estado y Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas.
>
> Después del ejemplo de Chile, donde el pueblo, luego de quince años de dictadura, ha podido manifestar su opinión libremente sobre el destino político del país, nos dirigimos a usted para pedirle que en Cuba se efectúe un plebiscito en el que el pueblo, con un *sí* o un *no,* pueda decidir, mediante voto libre y secreto, su conformidad o rechazo a que usted continúe en el poder.

> Para que este plebiscito se realice de una manera imparcial es imprescindible que se cumplan los siguientes puntos:
>
> 1. Que los exiliados puedan regresar a Cuba y que, junto a otros sectores de la oposición, se les permita hacer campaña en todos los medios de comunicación (prensa, radio, televisión, etc.)
> 2. Que se pongan en libertad todos los presos políticos y que se suspendan las leyes que impiden el libre ejercicio de la opinión pública.
> 3. Que se legalicen los comités de derechos humanos dentro de Cuba.
> 4. Que se cree un comité internacional neutral para supervisar el plebiscito.
>
> De triunfar el *no*, usted, señor Presidente, debe dar paso a un proceso de apertura democrática y, a la mayor brevedad posible, convocar elecciones para que el pueblo cubano pueda elegir libremente a sus gobernantes. (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.102).

No entanto, conforme anotamos quando do início dessas linhas, Reinaldo Arenas decide dar cabo de sua vida em 07 de dezembro, naquele profícuo ano de 1990. Ao contrário do que muitos possam pensar, a idéia do suicídio não surge com o diagnóstico, em 1987, de sua sorologia positiva. Ao longo de sua vida, tanto em Cuba, e, mais tarde, nos Estados Unidos, tal decisão volta e meia lhe persegue. Se ele tardou tanto tempo para executar tal escolha parece não ter sido por medo ou egoísmo, senão pelo vínculo com algumas pessoas queridas, como ele mesmo diz:

> Si algunas veces siento pena de irme de este mundo, es por saber la soledad en que se quedará viviendo ese hermano [Lázaro]; pero también siento pena por Jorge y Margarita, y por mi madre, perdida en uno de los barrios de Holguín. En fin, que ni siquiera puedo morirme en paz (ARENAS, 2008, p.331).

De igual modo, o escritor, nesse desprendimento com relação à sua vontade de não mais seguir vivendo, faz referências à sua obra e ao projeto de haver conseguido terminar boa parte do que se propusera. Segundo ele mesmo declara:

> Por mi parte, quiero darle gracias al cielo porque en estos diez años de libertad he podido terminar mi obra literaria comenzada en las sombras hace casi treinta años. Con satisfacción dejo a los futuros (tal vez inciertos) lectores todos mis espantos y sueños y la visión de una época –de un país- que ya sólo existe en nuestra inconsolable memoria (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.103).

Mas é claro que com sua morte, como não poderia deixar de ser, surge o comércio fúnebre em torno do seu nome e da sua escrita. É o caso do livro *Final de un cuento*, uma coleção de manuscritos, cujo título provém de um texto homônimo de Arenas. O texto foi lançado em 1991, na Espanha, pela *Diputación Provincial de*

Huelva, na cidade andaluza de Huelva, confirmando, assim, o interesse pelo escritor. O boneco do livro já estava na editora quando os responsáveis pelo projeto souberam da morte do escritor. São lançados, também, em 1991, menos de um ano de seu desaparecimento, os romances inéditos *El color del verano* e *El asalto*, ambos editados pela editora estadunidense Universal, dedicada às letras cubanas, na cidade de Miami. As duas narrativas, segundo o próprio projeto do autor, fazem parte da pentagonia começada com *Celestino antes del alba*, em 1967, e que, finalmente, terminava. Em 1992, é editada a sua autobiografia *Antes que anochezca*. O projeto, conforme ele mesmo nos conta, já havia começado em Cuba quando ele vivia escondido no Parque Lenin, em Havana, no meio dos anos setenta, fugindo à captura que lhe foi decretada e terminado no exílio, paralelo à escritura de sua obra ficcional, no ano de sua morte. O texto é publicado, por fim, em Barcelona, pela editora Tusquest, detentora dos diretos de publicação da maioria dos textos do autor, iniciando, dessa maneira, uma trajetória vitoriosa de tradução e de publicação, em todo o mundo.

A primeira dessas traduções sai, nos Estados Unidos, como *Before night falls* (em cuja versão basear-se-á a adaptação ao cinema, em 2000), foi feita pela tradutora Dolores M. Koch, sai em 1993, pela editora Viking, de Nova Iorque. Depois de vários outros países, igualmente, é publicada no Brasil, pela primeira vez, em 1994, traduzida por Irène Cubric como *Antes que anoiteça*, pela editora Record, do Rio de Janeiro. Quanto às suas narrativas breves, em 1995, é lançado *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, uma seleta de contos que percorre, como diz o subtítulo, um espaço entre a Ilha e os Estados Unidos, e um tempo entre 1963, ainda em Cuba, a 1987, já no exílio. É composta de muitos contos ainda inéditos, em livro, mas alguns já editados, como é o caso do "Final de un cuento", e sai publicada pela editora Áltera, de Barcelona.

Finalmente, em 2000, sai a cinebiografia *Before night falls*, dirigido pelo estadunidense Julian Schnabel e baseada na autobiografia do escritor. Mais adiante, trataremos da relação entre o filme e o texto que lhe originou. O filme é premiado em todo o mundo e incentiva, ainda mais, o interesse pelo autor, tanto nos Estados Unidos como na Europa, como podemos ver pelas edições de *Mona y otros cuentos*, uma coleção de contos e crônicas, publicada em 2001, em Nova Iorque, pela editora Random House. A seleta de narrativas foi traduzida ao inglês por Dolores M. Koch (a mesma tradutora que já havia traduzido a autobiografia) como *Mona and other tales*. No mesmo ano de 2001, por fim, é lançado todo o seu poemário sob o título de *Inferno (Poesía completa)*, publicado pela editora Lumen, de Barcelona, contemplando toda a

sua obra lírica, anteriormente publicada e esparsa. Reinaldo Arenas, já em 1981, em uma carta dirigida aos amigos Jorge e Margarita Camacho, expressa esse desejo de publicar o livro com tal título. Vejamos:

> Tengo la suiguiente idea: publicar el libro de los sonetos dividido en tres partes. Una primera que incluirá *Leprosorio*, la segunda *Los sonetos*, y la tercera el largo poema *Mi amante el mar*, y otros diez poemas cortos que logré sacar de Cuba. Todo eso está ya en mi poder. El libro de esa forma sería más voluminoso y coherente, y podría llamarse *Inferno* en homenaje a nuestro gran maestro Lezama (ARENAS, 2010, p.119).

Tal livro foi publicado com um atraso de vinte anos, portanto, em 2001, pela editora Lumen, na cidade de Madri, e conta com um prólogo do amigo Juan Abreu. Por fim, não podemos nos esquecer de assinalar o texto *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, escritas pelo autor, lançado em 2010, pela editora Point de Lunettes, em Sevilha. O longo material epistolar é apresentado pela amiga (e uma das destinatárias) Margarita Camacho que, a respeito do conteúdo do texto, nos diz que:

> Todo ello y mucho más está, de una u outra manera, reflejado en esta correspondencia que abarca los veintitrés años de nuestra amistad, desde el 1 de Diciembre de 1967, poco después de nuestro encuentro en La Habana, hasta el 2 de Diciembre de 1990, cinco días antes de que, enfermo terminal de Sida, pusiera fin a su vida en su apartamento de Nueva York (ARENAS, 2010, p.16).

Mais adiante, Margarita Camacho, com o objetivo de explicar sobre o possível descompasso numérico entre as cartas escritas desde Cuba e as que escreveu o escritor desde os Estados Unidos, nos esclarece que:

> El número de cartas escritas desde Cuba (entre 1967 y 1980) es sensiblemente inferior al de las remitidas desde el exilio norteamericano (1980-1990). Es lógico: las cartas "cubanas" fueron escritas en condiciones muy difíciles, siempre esquivando la censura o bajo persecución policíaca. Reinaldo tuvo que emplear todo tipo de tretas: palabras en clave, eufemismos y giros irónicos, y hasta declaraciones a favor de un régimen que detestaba, a fin de despistar a los censores, que violaban sistemáticamente el correo (ARENAS, 2010, p.17).

As cartas, portanto, tornam-se, por isso, importantes não somente pelo que tratam (toda a sorte de vicissitudes que padeceu o autor cubano) mas como documento formal de uma época e, talvez, "su publicación contribuya, como él quería para su obra literária, a 'su venganza enfurecida' frente a toda forma de opresión" (ARENAS, 2010, p.19), conforme finaliza Margarita Camacho em sua apresentação.

1.2. *Antes que anochezca* (1992) X *Before night falls* (2000).

A associação do nome do escritor cubano com o mundo do cinema vem antes, muito antes do êxito comercial de *Before night falls* (2000), do diretor estadunidense Julian Schnabel baseada na autobiografia *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas. Conforme Arenas nos conta, em uma de suas últimas entrevistas, de janeiro de 1990: "Para mí siempre el cine ha tenido una enorme influencia, una influencia que comenzó cuando era muy joven en aquel pequeño pueblito de Holguín, cuando era muchacho" (ETTE, 1996, p.75). Vemos que, mais que entretenimento e diversão simples, o que motivava o pequeno Arenas diante da tela grande era, antes, uma válvula de escape à bruta realidade campesina em que vivia. Dada a precariedade de sua vida àquela ocasião, e, por conseguinte, da escola regular que freqüentava "a los doce o trece años", como é de se esperar, "en realidad [él se] fu[e] formando, antes de leer alguna novela, más bien mirando películas" (ETTE, 1996, p.75).

Já as relações do artista plástico e cineasta –bissexto- estadunidense Julian Schnabel com a sétima arte são bem mais recentes que as de seu videobiografado. A sua estréia começa, em 1996, com *Basquiat – traços de uma vida* que retrata, também, a meteórica carreira do pintor haitiano Jean-Michel Basquiat (1960-1988), refugiado nos Estados Unidos. O artista marginal, no entanto, conheceu o sucesso, no fim de sua vida, morto em decorrência de uma *overdose*, aos 27 anos, em Nova Iorque, em 1988. Após a relativa boa recepção ao seu filme de estréia, Schnabel, passada uma década e, por isso, fazendo coro com outros artistas latino-americanos que saudavam a nostálgica década de ausência do escritor cubano Reinaldo Arenas (os anos noventa), igualmente, lança sua cinebiografia, assim por ele definida. Com a diferença que, neste caso, ao contrário de *Basquiat*, Schnabel faz o roteiro (adaptado) a partir da autobiografia do escritor, cujo título *Antes que anochezca* ele mantém no filme graças à tradução em inglês feita pela estudiosa hispanista Dolores M. Koch.

Diferentemente do que ocorreu com sua primeira empreitada, com *Before night falls* Julian Schnabel conhece o sucesso nos festivais de cinema ganhando prêmio em Veneza e, também, merece uma indicação ao Oscar pela atuação de Javier Bardem, no papel de Reinaldo Arenas. Para além da presença e da convincente atuação do ator espanhol, Schnabel faz uma boa escalação de elenco ao convidar os atores

estadunidenses (e premiados) Johnny Depp e Sean Pean o que contribuiu para o brilho de sua adaptação.

E usamos, aqui, a palavra adaptação no sentido da conversão de um texto literário para outro meio midiático, no caso, o cinema. No entanto, obedecendo aos quatro mecanismos de que nos fala Brito (2006), mais recorrentes em uma adaptação de um texto literário para o cinema, isto é, a *redução* (1), a *adição* (2), o *deslocamento* (3) e a *transformação* (4), partimos, agora para as suas respectivas definições. Como é de se esperar, *a redução* vem a ser o recurso mais utilizado pelo roteirista e pelo cineasta no processo de adaptação e, talvez, mais tarde, também, pelo montador, na fase final do filme. Um texto literário, quantitativamente falando, é bem maior que as duas horas de um longa metragem, daí, a necessidade imperiosa de se cortá-lo o que faz com que tenhamos "elementos que estão no texto literário [mas] que não estão no filme" (BRITO, 2006, p.20).

Uma prática cinematográfica menos usual, mas nem por isso inválida, é a da *adição*. Ou seja, quando o roteirista e o cineasta, de modo inverso ao da redução, acrescentam elementos ao filme sem que esses estejam no texto literário. A terceira categoria diz respeito ao *deslocamento* que é quando, ao contrário do corte ou do acréscimo da redução ou da adição, ambos os elementos estão tanto no texto literário como no filme, porém, dispostos (deslocados) de uma ordem cronológica ou espacial. Por fim, temos a *transformação* como recurso usado na adaptação. Ela se dá quando os mesmos elementos que existem seja no texto literário seja no filme possuem significados equivalentes, no entanto, adquirem configurações, resultados diversos. Conforme apontamos anteriormente, a transformação, por sua vez, se duplica em dois tipos: em *simplificação* que nada mais é que uma transformação de um elemento que no texto literário era maior, mais expressivo, mas que no texto fílmico o resultado final é diminuído ou simplificado; e, finalmente, em *ampliação* que nada mais é que a transformação de um elemento que no texto literário era pequeno, sem importância, inexpressivo, mas que no texto fílmico adquire uma dimensão muito maior.

Voltemos, agora, a partir dessas rubricas da adaptação, nossos olhos para o confronto entre os dois textos *Antes que anochezca* e *Before night falls*. Apesar do título homônimo em inglês, o cineasta Julian Schnabel se vale, igualmente, para além da autobiografia, de outros textos de Reinaldo Arenas, seja de modo explícito ou apenas como imagens implícitas, desde o inaugural romance *Celestino antes del alba* (1967), passando por *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980) assim como, em vários

momentos, do derradeiro romance, publicado, também, postumamente, *El color del verano* (1991), para tomar de empréstimo somente três romances da pentagonia areniana. Somam-se a esses textos, também, vários excertos retirados de livros de narrativas curtas e poemários como *Termina el desfile* (1981) e *Voluntad de vivir manifestándose* (1989).

De modo diverso ao da autobiografia que começa com "Introducción: el fin", em que o narrador com um fio de voz disserta sobre a premente necessidade de registrar suas memórias tendo em vista a proximidade da morte, daí o título, o cineasta Schnabel, de modo cronológico e tradicional inicia o filme em 1943, data de nascimento de Reinaldo Arenas, na província de Oriente, em Cuba. A postura do diretor ao optar por este início, valendo-se dos mecanismos mais usuais de adaptação, equivale ao *deslocamento*. Assim como, de mesmo modo, o texto poético sobre as árvores "los árboles tienen una vida secreta que sólo les es dado descifrar a los que se trepan a ellos" (ARENAS, 2008, p.22) está presente em ambos os textos, somente com a diferença de que no filme ele está *deslocado*, pois, inicia o texto imagético ao passo que no texto literário ele somente fará parte do terceiro capítulo, chamado "La arboleda" (ARENAS, 2008, p.22), portanto, dois capítulos após a "Introducción" (ARENAS, 2008, p.09).

As cenas que vêm em seguida, isto é, a incerteza pelo lugar onde nasceu (1) assim como, na seqüência, a volta para a casa do avô materno carregado, aos três meses de idade, nos braços da mãe "abandonada", pelo pai desconhecido (2), por outro lado, constam, igualmente, do início da narrativa literária, no capítulo "Las piedras", (ARENAS, 2008, p.17) bem como da narrativa fílmica e estão em acordo, nesse momento. Do mesmo modo que ocorre na autobiografia em que há a presença onipresente do narrador em primeira pessoa, também, no filme, há a voz em *off* do narrador Reinaldo Arenas que mantém o discurso personalizado, mais uma vez, conformando a adaptação entre texto literário e filme.

Conforme anotamos há pouco, *a redução* é um dos expedientes mais usados pelos roteiristas e cineastas na adaptação de um texto literário e com *Before night falls* não é diferente, dada a extensão do relato memorialístico de Reinaldo Arenas (343 páginas). É claro que Schnabel teve que suprimir diversos anos/capítulos da autobiografia para a transposição fílmica e, para isso, citamos, como exemplo, o capítulo "Nochebuena" (ARENAS, 2008, p.32) em que o narrador disserta sobre o almoço de Natal e de sua alegria nessa celebração. Ainda que, no início do filme, constem várias cenas amalgamadas desse período da infância da vida do escritor, não há

qualquer referência, direta ou indireta, a tal celebração e momento feliz, confirmando, assim, o caso de *redução*.

Por outro lado, segundo, também, apontamos, o recurso da *adição* será usado de modo muito acertado e criativo. Em uma bela imagem, aos 2 min 21 seg., o diretor, com a intenção de avançar pelo menos sete anos na vida do protagonista, em um mesmo *take* de cena, coloca junto ao protagonista brincando no chão de terra, ainda bebê com menos de um ano de idade, o mesmo Reinaldo, já maior, aos sete anos, trazendo água para a sua avó, fazendo uma passagem de tempo muito inteligente e criativa. Tal recurso da *adição*, nem mesmo valendo-se das facilidades e da extensão do texto escrito, não está na autobiografia, porém, está no filme, abrilhantando-o.

Outro dado que merece nota nessa parte do filme é a escolha que o diretor faz por mesclar a língua inglesa, presente na maioria do relato e em grande parte na própria narração em *off* do protagonista, com a língua espanhola, falada, também, pelo herói, mas, sobretudo, pelos outros personagens da história. Como se quisesse que separássemos o discurso indireto e objetivo (inglês) do discurso direto e subjetivo (em espanhol).

Vale destacar, de mesmo modo, na primeira parte do filme, o que chamamos de *transformação*. Por meio de uma metonímia, o diretor condensa quatro capítulos, "El Repello" (ARENAS, 2008, p.58), "Pascuas" (ARENAS, 2008, p.62), "Rebelde" (ARENAS, 2008, p.64) e "La Revolución" (ARENAS, 2008, p.69), em poucos minutos, em uma mesma cena. Expliquemos. Ao utilizar o *close* da câmera no luminoso "Eufrasia", Schnabel, metonimicamente, nos lança diretamente nas aventuras amorosas e juvenis do protagonista, seu contato com o erotismo e, por fim, seu engajamento político em favor da revolução socialista. Vale dizer, por meio da *simplificação,* o mesmo trecho referente ao "Repello de Eufrasia" (prostíbulo), que no texto escrito possui mais detalhes, no filme, recebe outro acabamento, mais rápido. Consoante afirmamos antes, no entanto, esse mesmo episódio do "Repello de Eufrasia" também pode ser recuperado no romance *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980) que dentro do projeto pentagônico areniano corresponde à adolescência do herói no período pré-revolução.

Se na autobiografia o narrador-testemunha vale-se de nomes, datas, episódios históricos e factuais marcados para dar crédito às suas memórias, uma vez que elas são narradas pelo filtro da primeira pessoa, e, portanto, sempre passíveis de críticas, na cinebiografia de Schnabel, expediente semelhante também sucede. O diretor, em meio à

narrativa ficcionalizada vale-se, igualmente, de documentários, registros em vídeo e filmagens da época do triunfo da revolução, intercalando-os dentro de seu filme, inclusive com as imagens e sons dos discursos de Fidel Castro, Che Guevara, Camilo Cienfuegos e outros personagens históricos.

Para ilustrar a sexta categoria presente na adaptação de um texto literário ao cinema, não podemos nos esquecer de outro tipo de *transformação* que em vez de simplificar a cena amplia a dimensão que ela originariamente tem, isto é, a *ampliação.* E ela se dá justamente no fim do filme quando o protagonista se descobre soropositivo. Reinaldo Arenas, na sua autobiografia, além da introdução, somente volta ao tema no capítulo "El anuncio" (ARENAS, 2008, p.334) e, com um parágrafo apenas, fala da morte de seus amigos e da proximidade da sua própria morte. Schnabel, ao contrário, se antes não quisera comentar o fato, como o narrador de chofre, ao início do relato, agora, ao final desse, amplia-o, reverbera essa passagem, influenciado talvez pela narrativa fílmica sobre a AIDS, na década de 1990, que mereceu muito destaque, com filmes como *Filadélfia* (1993), *E a vida continua* (1993), *A última festa* (1996), dentre outros, que por meio da paixão dramática do soropositivo explorava o tema alçando-o a herói vitimado pelo destino.

Vale mencionar, igualmente, no epílogo do filme, a ocorrência de três casos de *adição,* por parte do diretor, que não constam em *Antes que anochezca*. O primeiro deles se refere à feitura do romance *El portero*, de 1989, que foi dedicado ao seu companheiro Lázaro Gómez Carriles e traduzido, no Brasil, pela primeira vez, em 1995 ("Para Lázaro, sua novela", ARENAS, 1995, p.05), graças ao seu trabalho como vigia de um prédio, em Nova Iorque. Tal passagem, ou seja, a escritura da narrativa, não se encontra na autobiografia, mas no romance *El color del verano*, de 1991. O segundo caso de *adição* é a narração de "The Parade Ends", longo poema de Reinaldo Arenas que consta do livro *Termina el desfile*, de 1981, e serve como pano de fundo para o trajeto de sua última internação, no hospital, e a volta para a sua casa.

> Paseo por las calles que revientan/pues las cañerías ya no dan más/por entre edificios que hay que esquivar/pues se nos vienen encima/por entre hoscos rostros que nos escrutan y sentencian/por entre establecimientos cerrados/mercados cerrados/parques cerrados/cafeterías cerradas [...] Cerrado...cerrado...cerrado/todo cerrado (ARENAS, 2006, p.87).

O terceiro e derradeiro caso de *adição*, também, se refere à mescla de poesia dentro da narrativa fílmica. Primeiramente, quando do pedido do protagonista Reinaldo

Arenas ao seu companheiro Lázaro para que leia para ele, esse começa pelo conhecido poema "Mi amante el mar", de 1973, porém, logo após é substituído por outro poema de título "Viejo niño", de 1983, textos que integram a coletânea de poesia *Voluntad de vivir manifestándose* (1989) e encerram, finalmente, a cinebiografia.

> Yo soy ese niño de cara redonda y sucia/que en cada esquina os molesta con su "¿can you spend one quarter?"/yo soy ese niño de cara sucia/-sin duda inoportuno-/que de lejos contempla los carruajes/donde otros niños emiten risas y saltos considerables (ARENAS, 1989, p.135).

Entretanto, quiçá, a maior ruptura entre os dois textos –literário e fílmico- esteja no final dramático do herói e seu desfecho. O diretor, contrariando o que diz a "Carta de despedida" (ARENAS, 2008, p.343), endereçada aos amigos próximos e aos jornais de Nova Iorque e somente mais tarde anexada ao texto final, para publicação, cujo conteúdo isenta de responsabilidade qualquer uma das pessoas ligadas a Arenas na sua decisão pelo suicídio, opta por colocar no seu companheiro Lázaro a missão de ajudá-lo no seu suicídio provocado por um coquetel de álcool com medicamentos. E contrapondo-se, por isso, ao título de seu testamento *Antes que anochezca*, diz-nos o narrador: "Ya estoy solo. Es de noche" (ARENAS, 2008, p.340).

1.3. A escrita positiva, sobre a morte, em Reinaldo Arenas[1].

Falaremos, a partir desse momento, da morte. Claro, não de um modo amplo e com a intenção de esgotar (se é que isso é possível) o assunto, porém, sim, sob a perspectiva da escrita literária (ficcional ou autobiográfica) sobre o tema. Muitos são os que têm se debruçado acerca da escrita biográfica, a escrita da vida, e não que o tema seja de menos importância ou que seja conflitante com o de nossa escolha. Ao contrário: vida e morte se complementam visto que são duas vias de um mesmo percurso. No entanto, como já anotamos, o que nos motiva nessas linhas é ir um pouco mais além, ou seja, é ir pelas sendas da tanatografia literária.

Quando pensamos em tanatografia literária, fazemos um recorte em seus sujeitos e discursos por conta da amplitude do universo do tema. Isto equivale a dizer que o nosso interesse, antes, repousa na escrita sobre a morte em duas direções: a primeira, desde a perspectiva homoerótica e, a segunda, sob a iminência do HIV, o vírus causador da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, a AIDS. Dessa feita, poderíamos lançar mão de um neologismo muito apropriado, isto é, dizer que o nosso texto, então, ocupar-se-ia, de modo restrito, para além da tanatografia, mais bem certo, da "sidografia" (grafia da SIDA, como preferem chamar os povos de língua neolatina, com a exceção do Brasil).

Bem antes do *boom* do aparecimento da AIDS, no começo da década de 1980 em todo o mundo, e com isso, infelizmente, o sem-número de vítimas que arrebanhou, os *gays* já estavam acostumados com o tema e com a possibilidade (e proximidade) da morte. A associação entre os termos "homossexuais" *x* "morte", às duras penas e a contragosto, vem sendo tecida há tempos; basta com que nos lembremos que "Sócrates se suicida tomando cicuta cuando es acusado de corrupción de menores" (WOODS, 2001, p.371). Isso posto, e exemplificado, para ratificar a idéia inicial de que "la cultura *gay* ha estado familiarizada con la muerte durante largo tiempo" (WOODS, 2001, p.371).

A literatura sobre a morte e, mais detidamente, a literatura sobre a morte vitimada pela contaminação pelo HIV detona, como podemos ver, outro olhar sobre si

[1] Versão anterior no artigo "E quando chegar a noite cada estrela parecerá uma lágrima: a escrita positiva de Reinaldo Arenas ou o diálogo com Perséfone e Hades e a literatura sobre a morte", publicado em *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel/PR, v.5, p.09-24, 2009.

mesmo, ou seja, aquele que fala bem como detona, também, um outro olhar sobre o outro, isto é, aquele sobre o que se fala ou sobre de quem se fala.

Passada a euforia e, com ela, todas as conquistas que advieram da "Época de ouro" da literatura homoerótica que compreende pouco mais de uma década, entre os eventos históricos de *Stonewall*, em Nova Iorque, em junho de 1969, até os primeiros casos diagnosticados de contaminação pelo vírus HIV, no começo de 1980, os *gays* se viram em um retrocesso. Muito mais perigosa que a epidemia substantiva que assolava o mundo era a própria menção sobre ela. Dito de outro modo, adjetivamente, também, a síndrome fazia suas vítimas.

E se os *gays*, por méritos próprios e no campo de batalha contra a polícia homofóbica estadunidense, conquistaram o *locus* desejado por um curto espaço de tempo, sem terem outra alternativa, se viam obrigados a voltar para um local seguro, em meio a hecatombe, isto é, o armário. Como diz Woods (2001, p.374), "es el lugar donde buen número de *gays* crecimos, lo que llamamos 'el armario', un espacio solitario donde nada es [...] alegre. No es un sitio nuevo; lo reconocemos".

É a partir das frestas do armário (em meio ao anonimato e ao retrocesso) que, nesse primeiro momento, a literatura tanatográfica sobre a AIDS adquire seus primeiros matizes e o tom elegíaco. Como devemos recordar, o termo remonta ao "canto plangente em honra aos mortos" (MOISÉS, 2004, p.138). No entanto, a elegia desse período diferenciar-se-á em dois tipos, basicamente. A primeira, mais próxima, diz respeito à nostalgia vivenciada "en los funerales de las víctimas del Sida" (WOODS, 2001, p.374). Em outras palavras, o sujeito, ainda sobrevivente, se compadece porque se sente e se vê igual àquele que morre diante de si. Poderíamos dizer que se trata de um pranto, de um choro dirigido.

Por outro lado, um pouco mais adiante, e já consciente de ser "o grupo de risco" (uma expressão datada, mas muito representativa da fobia com relação aos *gays*, nesse período), o movimento se articula em torno das políticas de prevenção contra o vírus. Recordemo-nos da afirmação irônica do músico Cazuza, em 1987: "meu prazer agora é risco de vida" (ARAÚJO, 1999, p.232), dentro da música *Ideologia*, do mesmo ano. Nessa contra-reação, o mesmo grupo vitimado sai da posição de defesa e parte para o ataque. Vale outra citação muito reveladora de Caetano Veloso sobre essa nova mudança de atitude: "Só um genocida em potencial/-De batina, de uniforme ou de avental-/Pode fingir que não vê que os viados/-Tendo sido o grupo-vítima preferencial-

/Estão na situação de liderar o movimento para deter/A disseminação do HIV" (FONSECA, 1993, p.78).

Podemos ver, então, nessa lavra, narrativas e poemas em que o tom elegíaco não se dirige a alguém nominado, em especial. Mas, antes, esse segundo tipo de elegia se refere a um modo de vida que inclui vários outros sujeitos e que, desafortunadamente, não comporta mais. Os embates com a polícia e as conquistas da década de 1960, agora, se vêem ameaçados -quando não confiscados- pela moral pequeno-burguesa e heterocêntrica representada, sobretudo, e com um largo sorriso no rosto, pela Igreja e pelo Estado.

Como ilustração para essa nostalgia elegíaca de segundo nível, no caso brasileiro, escolhemos um trecho do conto "Depois de agosto", de Caio Fernando Abreu (1948-1996): "Às vezes aconteciam coisas malucas [...] Que o outro quase morrera, antes, mesmo dele, num agosto anterior, talvez abril, e desde então pensava que: era tarde demais para a alegria, para a saúde, para a própria vida e, sobretudo, ai, para o amor" (ABREU, 2006, p.220). Podemos perceber que o narrador, muito antes de fixar-se na figura do outro, usa o tom de elegia para falar de algo que nos é comum, de algo que perpassa a todos, ou seja, um balanço outonal de nossas vidas, portanto, longe de algo específico. Por isso mesmo, por ser outonal, nos é caro uma vez que o perdemos todos nós. Uma geração toda.

A estudiosa estadunidense Susan Sontag (1933-2004) é quem, igualmente, nos diz muito sobre o processo de consciência sobre a morte, de modo específico, ao relacionado à morte pela contaminação pelo HIV que é o que nos interessa. Para a pesquisadora, na AIDS, diferentemente do câncer, no que tange à metaforização da doença, agente e paciente coabitam o mesmo espaço, o mesmo corpo. Em outras palavras, embora ambas tenham o caráter de "doenças invasivas", no caso da AIDS, de modo especial, a transmissão se dá "através do sangue e/ou dos fluidos sexuais de pessoas infectadas" (SONTAG, 2007, p.90) o que não ocorre com o câncer, uma incógnita científica, conforme dissemos. Aliem-se essas duas razões: primeiramente, a de haver um agente causador; segundo, ao processo pelo qual a desencadeou (pelo sangue e/ou pelo sexo) e temos a equação perfeita para o pânico, para a culpabilidade assim como para a "justiça" dos que se consideram imunes a ela. E os cristãos sabem bem o que significa a culpa *versus* a relação conflituosa com o hedonismo pagão.

De modo diverso de outras doenças como a tuberculose, no século XIX, que assolou os românticos na Europa bem como da sífilis, também no Velho Mundo, que

acometeu vários escritores da lavra de Baudelaire (1821-1867), Maupassant (1850-1893), Flaubert (1821-1880), dentre outros, cujo diagnóstico para tais enfermidades era motivo de orgulho e de pretensa criatividade e progresso artístico, com a AIDS e com o câncer essas metáforas não estão presentes. Muito ao contrário. A síndrome, voluntária, e o câncer, desconhecido, ao que vemos, "não dão margem a idealizações românticas ou sentimentais, talvez, por ser demasiadamente a associação ente doença e morte" (SONTAG, 2007, p.95).

Por isso mesmo é que devemos considerar que se, por um lado, é polêmico e fluido o conceito de pós-modernidade no mundo das letras e artes, por outro, há mais de duas décadas, também, não podemos negar que ela vem se construindo discursivamente (ANGVIK, 2006, p.37). Alguma coisa está fora da ordem, fora da nova ordem mundial, como diria Caetano Veloso. Chamemos isso de pós-modernidade ou de outra rubrica, não importa; o que importa é que vivemos um novo período, uma nova era. E esse novo período, não inocentemente, de quase trinta anos, coincide com a presença indelével do vírus HIV e da AIDS dentre nós cujo resultado gerou "um corpo literário de dimensões inesperadas e, muitas vezes, desesperadas" (ANGVIK, 2006, p.37, tradução nossa). Esse corpo literário, por sua vez, como bem anota Julia Epstein (1995), além de se mostrar contaminado possui suas próprias características.

Tais características, conforme podemos ver com o auxílio de Susan Sontag e de Julia Epstein, no entanto, por sua especificidade, se diferem neste nosso mundo pós-moderno de outras pragas e mazelas que assolaram a humanidade em outros tempos e com outros sujeitos. Antecipamo-nos, com isso, às possíveis críticas dos nossos detratores caso aventem essa possibilidade para citar outros genocídios mundiais. Conforme dizíamos, tais características próprias resultam, pois, num resultado igualmente diferente. "Estas características [...] para repetir un cliché, se inscriben de manera poliforma a nivel de nación, de etnía, de clase social, de género sexual, de religión, de edad, de inclinación sexual [...] etc" (ANGVIK, 2006, p.37).

E se se mudam os tempos, e se cambiam as mazelas, e se se modificam os sujeitos e os medos, e se se alteram as características, segundo anotamos, por certo, também, a crítica literária diante de tal fenômeno há que mudar do mesmo modo. Nesse sentido, a leitura de Julia Epstein feita por Birger Angvik, nos aponta para esse fim. "A lo mejor existe ya un cuerpo extenso de '*tainted texts*', textos contaminados por el VIH y del sida en el mundo postmoderno. Y estos textos postmodernos ya no se prestan a la

‘curación’ o la ‘normalización’ de la crítica literaria convencional” (ANGVIK, 2006, p.38).

Grande parte dos textos produzidos em meio à crise disseminada pelo HIV e pela AIDS bem como ao que ela gerou, depois disso, enquanto discurso literário, podemos dizer que se inscrevem em um duplo: ora em textos confessionais ora em textos autobiográficos. Ainda quando presos a outras tipologias, como a médico-científica ou à linguagem predominantemente jornalística, percebemos em tais textos a nota confessional e um laivo experimental que contrasta, e muito, por isso, com o fundamento (pretensamente imparcial) para tais textos.

Nesse momento, nos lembramos de dois exemplos marcantes: as primeiras entrevistas com Robert Gallo (médico estadunidense e um dos descobridores do vírus HIV, em 1983) e seus textos entremeados com notas pessoais assim como da histórica capa da revista *Veja*, de 26/04/1989, que trazia a seguinte manchete: “*Cazuza: uma vítima da AIDS agoniza em praça pública*” (ARAÚJO, 1999, p.280), escrita pelo jornalista Alessandro Porro, sobre a história do músico e astro do *rock* brasileiro Agenor de Miranda Araújo Neto (1958-1990), o Cazuza. Como podemos ver, em ambos os casos, os textos se pretendiam, em um caso, científico e noutro, jornalístico, portanto, objetivos, contudo, no resultado final, se mostraram mais opinativos e subjetivos.

Mas é claro que se falamos em pós-modernidade, em outras ordens, também, não devemos esperar uma fidelidade absoluta desses mesmos textos àquela dupla ordem, confessional e autobiográfica. Uma vez que neste tipo de literatura as desviações, as perversões, as misturas e as escrituras múltiplas são muito bem vindas, pois são a marca indelével da escrita contaminada, conforme vimos argumentando.

Escolhemos como excertos ilustrativos para essa rubrica contaminada ou rubrica soropositiva e introdutória para a cerimônia do adeus, três narrativas de Arenas: *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) e a *Antes que anochezca* (1992). As duas primeiras ficcionais e a terceira, uma escrita autobiográfica, assim por ele intitulada e pretendida. Voltemos, porém, nossos olhos para os três textos e para o que nos dizem eles sobre o assunto em questão: a hora da morte, a sombra do HIV e AIDS e, mais importante, como eles o fazem.

Otra vez el mar, como já se disse, publicado pela primeira vez, em 1982, depois do exílio do escritor, não foi o livro precursor dessa prática itinerária tão comum na escrita de Reinaldo Arenas. Com a exceção de *Celestino antes del alba* que ganhou a menção honrosa e a publicação em terras cubanas, nenhum outro título foi dado a

conhecer em Cuba e, por conseguinte, todos foram publicados no exterior. A princípio via contrabando pelos amigos que moravam no exterior, mais tarde, quando exilado, por seu engenho próprio.

Como o próprio título denuncia, *Otra vez el mar* foi escrito ainda no insílio cubano, uma vez que o autor estava encerrado dentro de seu próprio país, por volta da segunda metade da década de 1970, segundo o escritor. Sua terceira (e única cópia que resta) versão data de 1972 a 1974, trata, via literatura, do sonho de um islenho em abandonar esse território mas que, diante de tal impossibilidade, vê-se por todos os lados cercado pelo mar. O mar que antes significava mais acesso, porém, nesse caso, conota obstáculo, de novo, sempre o mar. A longa narrativa, de 378 páginas, é composta de duas partes. A primeira parte está dividida em seis sub-partes, assim nomeadas:

> Primer día: Pero ya está aquí la claridad, Segundo día: El cielo es lo primero que veo cuando abro los ojos, Tercer día: Y ya es el verde, el verde que invade, cubre completamente la mañana, Cuarto día: Puedo distinguir, a través del mosquitero y de las persianas, el resplandor de la madrugada. Quinto día: Remolinos de aves amarillentas cayendo sobre las olas [e, por fim] Sexto día: Héctor desnudo, tendido sobre la cama, es lo primero que veo (ARENAS, 2002, p.07).

Quase exatamente na metade do texto, à página 161, temos uma divisão muito clara que anuncia a segunda parte da narrativa. Essa, por seu turno, também, é dividida em seis sub-partes, porém, com a diferença de que as sub-partes não possuem subtítulos, mas são divididas em cantos: "Canto primero, Canto segundo, Canto tercero, Canto cuarto, Canto quinto [e, por fim] Canto sexto" (ARENAS, 2002, p.07).

Podemos, na primeira parte, a partir das seis sub-partes em "dias", aproximarmos a metáfora da criação do mundo, constante do texto bíblico, à situação de Cuba, primeiramente, como o paraíso de Colombo, no século XV e, mais tarde, como o paraíso dos simpatizantes revolucionários do regime socialista de Fidel Castro, na segunda metade do século XX. Todavia, assim como no texto bíblico, o casal original, também, será expulso desse jardim das delícias, pois, que comeram da árvore do conhecimento. Interessante, igualmente, notar que, ao contrário do *Gênesis*, um texto misógino por natureza, o narrador da primeira parte do texto areniano é feminino e o homem, companheiro dessa mulher que narra o discurso, por sua vez, um sujeito passivo e sem voz, chama-se Héctor tal qual o herói da *Ilíada*, um intertexto recorrente na obra do escritor.

Outra semelhança flagrante entre as duas partes de *Otra vez el mar* é a divisão em seis sub-partes, conforme já anotamos. Se as seis primeiras podem ser lidas em cotejo com os seis primeiros dias da criação, as seis sub-partes derradeiras, por sua vez, divididas em cantos, em conformidade, portanto, com o herói grego, coadunam perfeitamente com o texto de Homero, pelo menos na forma, uma vez que é dividida em cantos. Por fim, nos debruçamos com o numeral "seis" presente em ambas as partes. Para além do intertexto bíblico, segundo já apontamos, e em uma direção mais holística e ecumênica, talvez, mais ao gosto do escritor, fomos ao *Dicionário de símbolos* e descobrimos que o número

> marca essencialmnete a oposição da criatura ao Criador, em um equilíbrio indefinido. Essa oposição não é necessariamente de contradição; pode marcar uma simples distinção, mas que virá a ser a origem de todas as ambivalências do seis: de fato, ele reúne dois complexos de atividades ternárias. Pode inclinar-se para o bem, mas também para o mal; em direção à união com Deus, mas também em direção à revolta. É o número dos dons recíprocos e dos antagonismos, o número do destino místico (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.809).

Por outro lado, o numeral traz, também, o espírito do mártir e é associado, igualmente, aos filhos únicos. Não precisamos lembrar que Reinaldo Arenas, segundo a feliz coincidência, não teve irmãos e que, volta e meia, é lembrado como ícone e símbolo da contra-revolução cubana e libelo anticastrista. Porém, o que mais nos chamou a atenção nesse oráculo foi a escolha do dia certo para o número que é a sexta-feira. Ao unir as duas partes, a primeira, a do intertexto bíblico, com a segunda, a do dia da Paixão do Messias, temos, portanto, a simbologia do mártir que freqüentemente lhe é atribuída.

Ao seguir esse percurso ao encontro das marcas do adeus e das pegadas deixadas por esse narrador, que ilustram essa tanatografia, especificamente pela escrita contaminada pelo vírus HIV e pela AIDS, destacamos essa primeira marca. "Lo único que puede salvar a quien padece una maldición es asumirla" (ARENAS, 2002, p.65). Podemos ler essas palavras, se quisermos, também, como algo próximo à crítica política e ver somente por esse prisma o vocábulo "maldição", ou seja, seria o perfeito sema para mais uma metáfora do regime de Fidel Castro. No entanto, podemos ir um pouco adiante e, se quisermos (e queremos), podemos, também, ler "maldição", escolhida pelo narrador, como uma referência (a primeira) à AIDS. É bom que nos lembremos que "maldição", igualmente, pode somente aludir ao câncer, "àquela doença", cujos

pacientes não ousam dizer o nome assim como, no século XIX, Oscar Wilde (1854-1900) e seus contemporâneos, não obstante amassem, também, não ousavam explicitar o objeto de seu amor. Preferimos, todavia, ver o signo "maldição" como o primeiro contato do narrador/escritor com o mal que assolaria o mundo alguns anos mais tarde e a ele próprio.

Do mesmo modo, como no fragmento anterior, a segunda citação, em um tom preocupado e fatalista do narrador, também, se encontra na primeira parte do romance, ou seja, a parte narrativa ou a parte idílica ou a parte edênica ou a parte do paraíso bíblico *versus* o paraíso cubano: "Es tanto el miedo, que nadie se atreve siquiera a manifestarlo" (ARENAS, 2002, p.91). Uma vez mais, conforme já dissemos, estamos em uma dupla caminhada. Ou podemos tomar o substantivo "medo", da primeira oração, *versus* a locução verbal "manifestá-lo", da segunda oração, como um combate somente político no sentido rasteiro do termo, isto é, como uma provocação ao regime político ditatorial e à fobia que tal regime despertou em vários segmentos da sociedade cubana (e não somente no segmento dos artistas, intelectuais e homossexuais de onde fala o narrador), ou tomamos esse mesmo combate lingüístico ("medo" *x* "manifestá-lo"), como melhor nos parece, como uma visão apocalíptica e crítica dos dias que se avizinhavam pré-AIDS em que sequer o nome próprio para tal síndrome existia, daí a pecha horrível de "câncer *gay*", uma vez que acometeu primeiramente um grupo frágil e marginal da sociedade, os homossexuais masculinos.

A terceira citação, um pouco maior que as duas anteriores, até este momento, constante na primeira parte da narrativa, nos parece mais reveladora porque o narrador sai do seu lugar cômodo de vítima denunciadora e vai ao encontro do "nós", comum a todos. Vejamos: "Por un tiempo vivo con el presentimiento de que algo inminente va a suceder, va a desatarse, no alrededor de nosotros, no solamente sobre nosotros en particular, sino sobre el mundo" (ARENAS, 2002, p.111). Como vemos, suas palavras denotam não somente sua pressuposição para algo próximo, porém de que esse algo, o mal do fim do século, atingirá a todos (todas as pessoas), em todo o mundo.

Em outro momento, um pouco posterior, o narrador novamente recolhe-se na primeira pessoa do singular testemunhal para, nessa quarta intervenção, de modo claro, falar em um tom fatalista sobre o fim: "Voy pensando que ha llegado el fin, que he precipitado el fin, que sólo he servido siempre para apresurar el fin" (ARENAS, 2002, p.118).

Diferentemente da primeira parte do romance cuja característica principal, além da marca narrativa é a personagem feminina, "Ela" (sem nome), que fala desde o seu ponto de vista sobre si e sobre seu parceiro Héctor, agora, na segunda parte, muda-se tudo. Muda-se o foco narrativo, pois não temos mais a narradora e, mais importante, mudam-se as instâncias criativas. A segunda parte se inicia à página 161, com o "Canto primero" e, em um tom totalmente lírico, temos uma voz nem feminina nem masculina, mas neutra, em terceira pessoa. Durante toda a segunda parte, essa voz mudará constantemente de foco narrativo e de tipologias textuais – indo da poesia à prosa poética.

Mas não nos enganemos quanto a isso, ou seja, quanto ao lirismo poético da segunda parte e quanto à sua pretensa distância de terceira pessoa. A quinta referência para a tanatografia encontrada no texto, por um lado não deixa claro quanto aos sujeitos e tal qual um gânglio, uma vez que mutante, tal qual o vírus, se traveste de outro *alter ego* para, um pouco mais adiante, transformar-se em um destinatário comum. Nesse momento, os versos do início dão caminho a uma prosa poética. Atentemo-nos para o trecho: "Palabras por las cuales alguien misteriosamente contrajo de pronto un cáncer. Palabras dichas siempre con la certeza de que después vendrá el hacha" (ARENAS, 2002, p.171). A partir da citação, podemos ver que o narrador antes de temer a morte em si ou o porvir teme a própria menção sobre ela. Ainda com Susan Sontag, a AIDS assim como o câncer trazem no bojo de seu nome a condenação à morte, daí, as estratégias discursivas correntes para burlar o nome ou as quatro terríveis letras.

Finalmente, chegamos à derradeira menção sobre a morte no romance. Conforme apontamos, ao contrário da primeira parte que, mais presa à prosa, mantem-se, também, inalterada quanto ao foco narrativo, a segunda não tem compromisso nem com foco muito menos com a tipologia de texto. Muito embora a poesia predomine em longos versos, por vezes, encontramo-la imiscuída ao texto, assim como as pessoas discursivas vão se alternando. Há a predominância de um "eu-lírico" em primeira pessoa, tão comum nos textos confessionais, mas também, de mesmo modo, o mesmo "eu-lírico", em um tom direto, se direciona a um "tu" (presumido) que o ouve atento. A terceira pessoa é menos corrente, mas, ainda assim, aparece.

No entanto, nesta última intromissão o que destacamos é o uso da primeira pessoa do plural, em um raro caso em que o "eu-lírico" abandona as impressões pessoais e se abre. É interessante ver como ele se desloca para um coletivo ("nossa geração"). Atenção ao fragmento: "Nuestra generación, maldita generación, no tuvo el

privilegio de escoger su propio infierno. Llegamos cuando sólo había uno, el más ineludible y abrasante" (ARENAS, 2002, p.283). Uma vez mais, o adjetivo "maldita" é recuperado junto à substantiva "geração" (da qual o narrador faz parte) com o agravante de que, nesse momento, nem a escolha do inferno lhe foi possível mas, tão somente, a aceitação do inferno que lhe fora imposto.

Já *El color del verano* que tem o não muito divulgado subtítulo *Nuevo "Jardín de las Delicias"* foi publicado, como já se disse, postumamente, em 1991, pela editora Universal, em Miami. Tal editora tem vários títulos do (e sobre o) escritor holguineiro em seu catálogo e se dedica, sobretudo, às letras cubanas com outros autores tanto de ficção como, também, de estudiosos sobre literatura e arte em geral.

Escrito furiosamente às pressas e simultaneamente à escrita de sua autobiografia, o romance ou o anti-romance, talvez, condense o supra-sumo do humor e da crítica ácidos de Reinaldo Arenas. Por ser o único título do pentálogo areniano, escrito inteiramente no exílio e com a iminência da morte, o texto não traz data de término ao final, uma prática recorrente do autor. E entendemos o porquê disso. Dada a importância capital que o escritor atribui à essa obra, dentro de seu projeto artístico, os manuscritos depositados na Universidade de Princeton, Nova Jérsei, foram organizados pelos seus amigos, sobretudo, por Lázaro Gómez Carriles, seu companheiro. Na narrativa não há partes como havia em *Otra vez el mar* mas diversos capítulos devidamente intitulados assim como, tão ao gosto do escritor, diversos gêneros literários. O texto começa com um drama chamado "La fuga de la Avellaneda – Obra ligera en un acto (de repudio)" que reconstrói, parodicamente, a vida de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873).

Na seqüência, conforme anotamos, temos vários mini-capítulos narrativos que percorrem desde cartas, a trava-línguas, a aforismos, passando por longas descrições e recriações de personagens reais, como os escritores Virgilio Piñera (1912-1979) e Lezama Lima (1910-1976), assim como de lugares e de situações vividas pelos três narradores que dividem o longo relato, a saber: "Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta". Esse é, talvez, o grande diferencial do texto com relação aos quatro outros que formam o projeto de Arenas, a criação tripartida do foco narrativo.

Temos, portanto, o narrador "Gabriel" que, por sua vez, cria sua *persona*, "la Tétrica Mofeta", e ambos são orquestrados pelo, também, personagem-autor "Reinaldo". Durante a narrativa, há uma longa correspondência entre os três como que em uma santíssima trindade herética: Pai, Filho e Espírito Santo. Com relação às marcas da escrita sobre a morte, destacamos o primeiro excerto, no romance: "[...] eché a correr

rumbo al metro por miedo a la dichosa pulmonía, pues los que tenemos el virus del sida (yo lo tengo, desde luego) somos muy sensibles a esa enfermedad" (ARENAS, 1999, p.99).

Nessa passagem, destacada de um capítulo intitulado "Una carta" (p.98), escrita por "la Tétrica Mofeta", destinada a "Reinaldo", a missivista em um tom debochado, relata sua peripécia para fugir à chuva, na cidade de Paris, próxima à estação do metrô, por conta da perda de seu guarda-chuva levado pela ventania. Interessante notar que o narrador explicita seu medo de contrair a pneumonia, por conta da infecção pelo HIV, causador da AIDS. Merece nota, também, haja vista que em plena década de 80 quando o livro foi escrito não se tinha isso muito claro, a diferenciação que o narrador faz entre as doenças oportunistas (a pneumonia, por exemplo, muito comum nos soropositivos) e a síndrome propriamente dita.

Ainda na mesma carta, em outro momento, diz-nos a missivista em tom irônico: "Y como si eso fuera poco, también, la plaga. Ya no podemos ni siquiera singar, mi amiga. Vírgenes nos hemos vuelto y en espera de una muerte atroz, no de una canonización o de una destrucción inmediata" (ARENAS, 1999, p.99). Neste trecho, "la Tétrica Mofeta" diz a "Reinaldo" para que não venha visitá-la, em Paris, pois, com a "praga" (atenção à primeira metáfora levantada por Susan Sontag) a única coisa que podem fazer é a abstinência sexual. E lembramo-nos de quão difundida foi essa idéia equivocada, ao mesmo tempo religiosa e ao mesmo tempo médica, de que somente pela abstinência sexual ou, quando muito, pelas relações heterossexuais e monogâmicas, podiam as pessoas escapar aos flagelos da AIDS.

Em outra ocasião, em um capítulo chamado "Algunas interrogaciones inquietantes" (p.147), o narrador nos coloca diante de várias questões retóricas, a maioria delas irrespondíveis. Quase ao final do breve texto, ele nos conta que "alrededor de una mesa repleta de exquisitos manjares y de sirvientes aún más exquisitos", estavam tanto "la secretaria del Movimiento Mundial de la Paz" quanto "tres asesinos iraquíes", como também, "el creador del sida" (ARENAS, 1999, p.148), em uma clara referência à fantasiosa hipótese da criação do vírus HIV pelos militares estadunidenses como arma letal para uma possível guerra bacteriológica contra os seus inimigos, o que verificamos, mais tarde, somente uma lenda urbana corrente no período.

Já em outra missiva, agora escrita pelo outro integrante da tripla identidade, "Gabriel", desde Nova Iorque, novamente em metalinguagem uma vez que o capítulo se chama "Una carta" (p.179), mais uma vez, escreve ele ao seu amigo "Reinaldo".

Persiste, ainda, o tom nostálgico de um exilado. Vejamos: "Aquí soy una sombra, allá por lo menos era un hecho real, aunque doloroso" (ARENAS, 1999, p.180). Com a diferença de que, ainda assim, entre o "aqui" (o exílio, EUA) e o "lá" (o país abandonado, Cuba), prefere o dono da carta "o aqui". Segundo o correspondente, "es éste, mi amigo, el único lugar del mundo donde se puede sobrevivir" (ARENAS, 1999, p.180). A sobrevivência, nesse caso, pode ser tomada por dois entendimentos. Primeiramente, no sentido literal, já que os Estados Unidos, de onde fala o narrador, foi o primeiro país que deu uma qualidade de tratamento e sobrevida aos soropositivos. A segunda leitura para sobrevivência, simbólica, diz respeito à qualidade de exilado e homem livre que ostenta o narrador. Outra metáfora, porém, muito relacionada à síndrome é lembrada, a da Idade Média. "No olvides que con la plaga hemos vuelto otra vez al Medievo" (ARENAS, 1999, p.180). As imagens escuras e tenebrosas da Idade Média, como em uma gradação fatalista, se superpõem às imagens da "praga", sempre presente no texto.

E "Gabriel", ao descrever para o interlocutor "Reinaldo" suas impressões sobre a *Big Apple* e sobre seus habitantes, de modo especial os *gays*, não deixa de lamentar sobre a AIDS: "Muchos de entre nosotros han muerto de la plaga que no cesa. Nosotros somos los sobrevivientes de una sobrevida que hay que pagar al precio de nuestras vidas; vidas que además estamos siempre a punto de perder" (ARENAS, 1999, p.181). Vale destacar que, mais uma vez, o narrador insiste, como já havia feito antes, no pronome "nós" o que aponta que, mais que uma dor pessoal, ele relata a dor de um grupo de pessoas. Ainda nesse raciocínio, ele faz um jogo de palavras entre os três sintagmas: "sobreviventes" *x* "sobrevida" *x* "vida".

Talvez, para os mais jovens, seja importante lembrar que, diferentemente do que ocorre hoje com os soropositivos após a administração do coquetel anti-HIV e dos retrovirais, desde a década de 90, em todo o mundo, e desde 1996, no Brasil, o que garantiu uma ótima qualidade de vida e uma perspectiva mais longeva, com as primeiras vítimas da doença a história foi totalmente outra. Além de garantir somente uma sobrevida cheia de limitações, por poucos anos, e efeitos colaterais fortíssimos, o tratamento experimental, com poucas drogas disponíveis como o AZT (Azidotimidina), era praticamente para pouquíssimos afortunados, como é o caso de Cazuza que fez seu tratamento em Boston, nos Estados Unidos, entre 1987 e 1990.

Chegamos, por fim, a *Antes que anochezca*, sua autobiografia. Segundo anotamos, o texto final das memórias foi concebido (reescrito e organizado) ao mesmo

tempo em que escrevia *El color del verano*, mas tem a missão de, ao contrário de seu contemporâneo texto ficcional com narrador e tripla-identidade, trazer a primeira pessoa ortônima, Reinaldo Arenas, e seu discurso pessoal. Há uma clara identidade entre os dois textos quanto aos temas e aos personagens citados, mas não quanto ao narrador. Alguns títulos chegam a repetir-se ora aqui ora ali bem como alguns textos são retomados e reescritos, melhorados, aumentados ou diminuídos.

Todavia, como fizemos com *Otra vez el mar* e com *El color del verano*, pautar-nos-emos a respeito das menções sobre a morte e, mais especificamente, sobre as menções à AIDS. O autobiógrafo, conforme já anotamos, inicia as suas memórias, muito apropriadamente, chamando-as de "Introducción – el fin" (p.09), pelo motivo de descobrir-se infectado. Atenção ao entrecho: "Yo pensaba morirme en el invierno de 1987. Desde hacía meses tenía fiebres terribles. Consulté un médico y el diagnóstico fue SIDA. Como cada día me sentía peor, compré un pasaje para Miami y decidí morir cerca del mar" (ARENAS, 2008, p.09).

O narrador, muito coerentemente com a época, associa o diagnóstico da doença com a morte automática, rápida e certeira. Interessante notar que, como já havia sido dito por Susan Sontag, ao princípio da epidemia, mesmo que os médicos não soubessem exatamente como detectá-la, porém já havia, pela sintomatologia, alguns sinais que, segundo eles, a denunciavam. Além dos gânglios e do Sarcoma de Kaposi (uma espécie de câncer de pele), as febres altas e sem justificativa aparente eram um indício externo da presença alienígena do vírus da morte. Aproveitamos, nesse momento, para rememorar os versos derradeiros de Renato Russo (1960-1996) para "A Via Láctea", a canção-despedida do (último) álbum *A tempestade (ou O livro dos dias)*, lançado em setembro de 1996, somente um mês antes de sua morte, em 11 de outubro daquele mesmo ano, quando o eu-lírico diz: "Hoje a tristeza não é passageira/Hoje fiquei com febre a tarde inteira" (CASTILHO & SCHLUDE, 2002, p.176).

Tão ao gosto da fina ironia de Arenas, porém, ainda no mesmo parágrafo de sua introdução, logo após a decisão de comprar a passagem para Miami, ele mesmo nos diz: "Pero todo lo que uno desea, parece que por un burocratismo diabólico, se demora, aun la muerte" (ARENAS, 2008, p.09). A escolha por essa cidade no estado da Flórida tem duas razões: primeiramente porque é litoral e a segunda porque, além de ser a cidade com mais imigrantes cubanos no país, está a somente 110 km de Cuba. Ainda que não pudesse morrer em sua terra natal ao menos muito próximo o narrador desejava ficar.

O texto no que se refere à morte ou ao discurso tanatográfico somente ocorre em dois momentos, ou seja, na longa introdução que precede as suas memórias, em que o narrador nos conta a descoberta de sua infecção e do quão difícil foi para ele terminar sua obra ou parte dela e, muito depois, no final, na sua "Carta de despedida" (p.341), em que explica as razões de seu suicídio. Comecemos com o primeiro momento: "Lamentaba sin embargo tener que morirme sin haber podido terminar la Pentagonía" (ARENAS, 2008, p.09). Em outra passagem, diz: "En el hospital comencé a escribir la novela *El color del verano*. Tenía en las manos distintas agujas con sueros, por lo que me era un poco difícil escribir, pero me prometí llegar hasta donde pudiera" (ARENAS, 2008, p.12).

As menções à morte e à sua enfermidade são poucas porque, segundo o escritor, ainda são um enigma: "Veo que llego casi al fin de esta presentación, que es en realidad mi fin, y no he hablado mucho del SIDA. No puedo hacerlo, no sé qué es. Nadie lo sabe realmente. He visitado decenas de médicos y para todos es un enigma" (ARENAS, 2008, p.15). Outro dado que merece nota é o título do texto. O escritor nos conta que começou sua escrita ainda em meados da década de 1970, quando estava foragido da polícia, em Cuba, escondido no Parque Lenin, na capital Havana e que, mais tarde, já no exílio, a retomou. Vejamos:

> La había titulado *Antes que anochezca*, pues la tenía que escribir antes que llegara la noche ya que vivía prófugo en un bosque. Ahora la noche avanzaba de nuevo en forma más inminente. Era la noche de la muerte. Ahora sí que tenía que terminar mi autobiografía antes de que anocheciera (ARENAS, 2008, p.11).

Por fim, encontramo-nos com o segundo momento tanatográfico, isto é, com a "Carta de despedida" (p.341), texto escrito em forma de carta endereçada aos amigos mais próximos e ao periódico *New York Times*, e incorporada às suas memórias como a última parte de *Antes que anochezca*, mesmo já havendo anoitecido. Breve, a carta tem como destinatário certo os "Queridos amigos" e, sem rodeios lingüísticos, o remetente já anuncia aos seus leitores que "debido ao estado precario de [su] salud y a la terrible depresión sentimental que sient[e] al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pon[e] fin a [su] vida" (ARENAS, 2008, p.343). Para eximir a responsabilidade de qualquer um que pudesse estar envolvido com ele, muito consciente o escritor diz que "pon[e] fin a [su] vida voluntariamente porque no pued[e] seguir trabajando" (ARENAS, 2008, p.343).

No entanto, não se esquece de seu maior desafeto, Fidel Castro, e sobre seu estado de saúde o que, em parte, causou sua morte, diz-nos ele que "las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país" (ARENAS, 2008, p.343). De modo poético e ao mesmo tempo contraditório, termina seu testamento com: "Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza" (ARENAS, 2008, p.343). Não tendo forças para esperar o fim iminente, o escritor dá cabo de sua vida, também, em um inverno, somente três anos após a descoberta de estar tocado pelo vírus fatal, naquele 07 de dezembro de 1990, aos 47 anos de idade.

A escrita sobre a morte na literatura, em um sentido amplo, tem uma longa bibliografia e, no nosso caso específico, a escrita sobre a morte na literatura em decorrência do HIV/AIDS, de modo mais particular tem um número grande de pesquisadores e trabalhos. A literatura, assim como outras manifestações artísticas, como o cinema, as artes plásticas, a música, igualmente, não se furtou de tratar discursivamente o tema a partir da década de 1980. Conforme nos lembra Marcelo Secron Bessa, "a literatura [...] também faz parte da epidemia discursiva [...], pois permite novas abordagens e constrói linguagens que, geralmente, opõem-se às de certos discursos monopolizadores e autoritários" (BESSA, 1997, p.133).

Com essas novas abordagens literárias, o texto poético, tal qual a fênix, renasce do seu próprio fim (ou começo) e nos oferece outras possíveis realidades seja com relação ao corpo e ao indivíduo, passando pelas sexualidades, seja com relação mesmo à doença *versus* a pandemia, uma vez que mais importante que a doença, parafraseando Susan Sontag, é o significado que atribuímos a ela (BESSA, 1997, p.133).

Por fim, parece-nos que criar outras realidades a partir do texto ficcional não só é possível e esperado como, igualmente, necessário. O discurso sobre a morte causada pela AIDS, via de regra, nasce, quase sempre, apoiado na "ilusória" diferença de um (centro) com relação ao outro (margem). Sejam elas diferenças sociais: esse outro é pobre; sejam elas diferenças étnicas: esse outro é negro e/ou africano; sejam elas diferenças culturais: esse outro é dependente químico ou, ainda, sejam diferenças sexuais: esse outro é homossexual. Com quase trinta anos de convivência com o vírus já vimos que vários mitos, com relação à doença, caíram por terra como, por exemplo, dentre eles, o de que a síndrome pertence a algum grupo específico. Talvez, seja o momento, agora, dentro da literatura, de que vejamos, também, que a temática perpassa

alguns autores, sim, porém que mais que isso, igualmente, se instaura como tópico nesse fim de século e começo de século novo.

1.4. A pentagonia areniana, *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* e *El asalto*: bastidores de um projeto.

Ao contrário do que muitos pensam, a primeira experiência literária de Reinaldo Arenas, pelo menos do que temos notícia, não foi com a obra inaugural do menino Celestino e de sua família campesina e de cujo texto ocupar-nos-emos, na seqüência. Naqueles primeiros anos da década de 1960, o escritor, talvez, cansado do trabalho burocrático no INRA (*Instituto Nacional de la Reforma Agraria*), consegue participar de um concurso para "narradores de contos", promovido pela Biblioteca Nacional José Martí. Tal certame exigia que o candidato "tenía que aprenderse algún cuento de memoria, de algún escritor conocido, y narrarlo" (ARENAS, 2008, p.97). Como o próprio autor nos diz em sua autobiografia, por não encontrar um texto que tivesse a duração máxima de cinco minutos (tempo limite para os candidatos), decide ele mesmo escrevê-lo: "Lo titulé "Los zapatos vacíos". Tenía sólo dos páginas y su lectura duraba tres minutos y medio" (ARENAS, 2008, p.97). Ao final da leitura, a banca examinadora que contava, dentre outros nomes, com o escritor Cintio Vitier (1921-2009) além da própria diretora da Biblioteca Nacional, a mecenas María Teresa Freyre de Andrade y Escardó (1896-1975), ficou impressionada com o desempenho do candidato, e mais ainda, logo em seguida, quando soube que a autoria do texto era dele próprio: "Me preguntaron quien era el autor. Yo dije que yo; que lo había escrito el día anterior, y saqué entonces de mi bolsillo el cuento y se lo entregué a uno de ellos" (ARENAS, 2008, p.97).

Desse modo, com grande sucesso, em janeiro de 1963, conforme nos diz a narrativa, tem o escritor o seu *debut* no mundo literário:

> ¡Caramba! ¿Cuándo sucedió?, quien sabe... Antes; sin fecha exacta; todo era tan parecido que realmente costaba trabajo distinguir un mes de otro, ¡ah! pero enero era diferente. Sabe usted, enero es el mes de

> los úpitos y de las campanillas, pero hay algo más, es el mes de los Reyes Magos (ARENAS, 2009)

À ocasião, com apenas 19 anos, o jovem contador agrícola deixa "los predios de Fidel Castro, las cuentas, los números, las máquinas de sumar y aquella incesante letanía de nombres y cifras que había que repetir y corregir, y [se interna] en aquel mundo mágico" (ARENAS, 2008, p.98), conforme podemos ver, mais tarde, na sua trajetória artística.

Escrita no mesmo ano de 1963, temos outra narrativa curta intitulada "Algo sucede en el último balcón" que, assim como aconteceu com "Los zapatos vacíos", somente nos chegou muitos anos mais tarde. No entanto, "Algo sucede en el balcón", diferentemente da primeira incursão narrativa, consta como a quinta narrativa breve dentro do livro *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, publicado, pela primeira vez, postumamente, em outubro de 1995, em Barcelona, conforme já apontamos. Além desse, outros dez contos perfazem o perfil destas breves histórias insulares assim como, também, do exílio, em um período que vai de 1963 a 1987, conforme atestam os textos. Já o texto "Los zapatos vacíos", embora do conhecimento de muitos estudiosos do autor, ainda não ganhou sua versão impressa e consta apenas no seu espólio, depositado na Universidade Princeton, em Nova Jérsei, nos Estados Unidos, junto a outros inéditos do autor.

Mas é nesse "mundo mágico", como quer o escritor, que Reinaldo Arenas aproveitará para iniciar sua primeira narrativa de fôlego bem como, paralelamente ao recém ofício de escrever, pode ele, ter o contato formal com o universo das letras e das artes, em geral. Conforme suas próprias palavras,

> [...] empezaba a trabajar a la una, pero me iba desde las ocho de la mañana para aprovechar aquel salón vacío y escribir; allí escribí *Celestino antes del alba*. Me leí casi todos los libros que poblaban aquella enorme biblioteca (ARENAS, 2008, p.99).

Teria terminado o romance em 1965 e graças à apresentação do original ao concurso promovido pela UNEAC (*Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba*), em 1966, obteve uma menção honrosa com direito à publicação de seu texto, um ano mais tarde.

Não obstante a tiragem de seu primeiro romance seja modesta, de apenas dois mil exemplares, auspiciados pelas *Ediciones Unión*, em 1967 (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.139), já há, nesse primeiro momento, uma boa recepção, por parte

da crítica especializada, ao único texto seu que foi publicado em terras cubanas. Mais tarde, já no exílio, o escritor conhece as várias "cópias piratas" e não-autorizadas de seu romance juvenil e decide, por fim, dar um acabamento melhor ao seu texto acrescentando-lhe um prólogo no qual, pela primeira vez, fala no projeto da pentagonia. Em 1982, finalmente, republica-o com o título de *Cantando en el pozo* (medida burocrática tendo em vista os direitos autorais), pela editora Argos Vergara, na cidade de Barcelona, (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.139) e, desde então, é o texto que temos em mãos.

Quanto à fábula narrativa, o texto percorre os primeiros anos da vida de uma criança do campo, a infância, em um meio agreste, com pessoas que não lhe são favoráveis. Este menino solitário, o narrador sem nome, vive solitário com a mãe, com os avós maternos, na zona rural, de uma região muito pobre, na parte oriental da ilha de Cuba, provavelmente pelos arredores da cidade de Holguin, como o mesmo autor. Para fazer-lhe companhia ele cria Celestino, o seu amigo imaginário com o qual divide a narrativa e com o qual interage dentro dessa ficção junto aos seus primos mortos. Para a exemplificação dessa gênese, destacamos o seguinte fragmento, quase ao final do texto: "si tú no existieras yo tendría que inventarte. Y te invento. Y dejo de sentirme solo" (ARENAS, 2000, p.134). Assim, pois, às duas mãos temos a condução do discurso ora pelo narrador ora por Celestino.

Para além das epígrafes que abrem, dão suporte e finalizam (antes, durante e depois) o romance e são uma prática recorrente em sua poética, para além do tema caro e recorrente da infância, também, há que se tratar do jogo intertextual com o escritor mexicano Juan Rulfo (1917-1986). "La intertextualidad con *Pedro Páramo* se encuentra sobre todo en la confusión que existe entre el estado de vida y de muerte de los personajes" (TEYSSEN, 2005, p.139). Mas não devemos atribuir tão somente à leitura de Rulfo o contato com o "mundo dos espíritos" na presente obra. O próprio escritor nos diz que, para ele:

> ese mundo mágico era completamente normal, lo veíamos, la realidad y la magia esa primitiva transcurrían en un mismo nivel. El mundo de los aparecidos era muy común en aquel ambiente: aparecía en casa una mujer vestida de blanco; este mundo era absolutamente cotidiano (ETTE, 1996, p.36).

Ou em outro fragmento, de outra entrevista, agora, a Jesús J. Barquet, em 1983, ainda falando sobre o mesmo assunto, nos diz que:

> nosotros vivimos con los muertos: ellos forman parte de nuestra vida, como la muerte. En el campo cubano las apariciones de muertos eran normales. A veces eran familiares o amigos muertos que regresaban [...]. Inclusive la tradición de las brujas que andaban por el techo de las casas era muy típica en Cuba (ETTE, 1996, p.70).

A intertextualidade com Juan Rulfo, porém, não se esgota somente com a leitura de Juan Preciado e seu relato entre seres que vivem "além" e "aquém" do mundo real. Está na escolha tanto do universo natural e rural que os dois autores dividem e do qual são originários como, também, dentro do texto, pelo "protagonismo que toman en sus libros elementos como el agua y su importancia en tiempos de sequía, el hambre, la fuerza de la naturaleza" (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.140), conforme nos lembra a estudiosa. Em outras palavras, então, Celestino ora lê Rulfo de *Pedro Páramo* (1955) pelo tema ora lê os contos de *El llano en llamas* (1953) pelo espaço adverso e protagônico o que faz com que, mais uma vez, Reinaldo Arenas diga que:

> cuando leí a Rulfo me sentí tan identificado con él: para mi nada de aquello era sobrenatural sino que algo que había visto en mi vida diaria. […] Yo lo veo como algo de nuestra tradición campesina [...] porque Rulfo es también campesino como yo (ETTE, 1996, p. 70).

Em seu romance inaugural, podemos ver que duas instâncias se sobrelevam dentre as demais: primeiramente, o caráter criativo do narrador e o papel que a imaginação desempenha dentro da narrativa e, em segundo lugar, a condição especular do condutor do texto em duas *personas*, narrador infantil e Celestino. Gostaríamos, nesse momento, de fazer referência ao estudo de Martha E. Patraca Ruiz (2008) sobre essa obra primogênita da pentagonia cujo cerne repousa nesses dois referentes, isto é, nos dois narradores, muito embora não estejamos de acordo, com a pesquisadora, que o dado imaginativo da instância narrativa esteja decalcado a partir de laivos pessoais do autor. Segundo suas palavras: "Arenas fue perseguido por [ser] homosexual, detractor del régimen castrista y por ser escritor" (MIAJA PEÑA, 2008, p.71).

Reinaldo Arenas não foi perseguido nem por ser (exclusivamente) homossexual, conforme ela diz, tampouco por ser (apenas) escritor, mas, tão-somente, por ser, sim, ferrenho crítico das idéias de Fidel Castro o que não necessariamente significa que estejam juntos os três ou que sejam sinônimos. Basta, para isso, que lembremo-nos de que das "cuatro categorías de las locas" (ARENAS, 2008, p.103), levantadas pelo autobiógrafo, somente a primeira categoria ("loca de argolla") vai encarcerada nos campos de concentração porque mais explícita; os outros três tipos de

homossexualidades observadas na Ilha (“loca común”, “loca tapada” y “loca regia”) não só convivem bem com o regime senão até privilégios obtêm, no caso da última (“loca regia”) que pertence à alta cúpula do governo (ARENAS, 2008, p.104). A partir daí, podemos ver que a homossexualidade, como em qualquer país latino-americano de cultura marcadamente heteronormativa e machista, em certa medida e em certos níveis, é tolerada, porém, não a divergência partidária; delito muito mais grave e imperdoável na Ilha revolucionária.

Nesse primeiro texto, podemos dizer que a escolha do narrador pelo seu duplo se justifica na medida em que ambos, narrador e duplo, experimentam as mesmas vivências, porém, com soluções distintas. Se ao início da narrativa o narrador nos conta sobre o choro dividido com a mãe em uma mata, mais adiante, ao tratar do seu duplo, assim nos diz ele: “yo miré entonces a Celestino y me di cuenta que él también estaba llorando, aunque trataba de disimularlo” (ARENAS, 2000, p.22).

Mais importante que a ratificação da criação do “outro”, vemos que eles se diferenciam, na medida em que ambos passam pela mesma dor do pranto, em momentos alternados. No entanto, ao contrário do narrador, Celestino “dissimula” o seu choro. Vale a pena anotar, em outra ocasião, a separação tênue dessas duas instâncias narrativas, também, em: “y antes de dar un grito y cerrar los ojos me vi a mí: caminando por sobre un fanguero y vi a Celestino escribiendo poesías sobre las durísimas cáscaras de los troncos de anones” (ARENAS, 2000, p.24). Uma vez mais, confirmamos a bifurcação do eu poético, isto é, no narrador e no seu duplo, Celestino. Mais que isso, podemos entrever que, nessa passagem, apesar de criado a partir de si, o duplo, desempenha outra função: enquanto o narrador caminha, o outro (o duplo) escreve poesia.

Não seria exagerado dizer que, como criado a partir de si e por deliberação do narrador, o duplo, talvez, nada mais seja do que o eu narrativo idealizado. Se o narrador é um menino pobre do campo, às voltas com sua família e com um meio social embrutecidos, o seu duplo é, igualmente criança como ele, mas um poeta. Se o narrador, humilhado pela família, vê alento na natureza à sua volta e na solidão, o seu duplo, que, de mesmo modo, contraria os que lhe estão próximos, por sua vez, vê na poesia o seu alento; daí, a união dos dois.

O segundo romance do projeto pentagônico de Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, que ora trataremos, publicado em espanhol somente em 1980, embora não tenha sido, ao menos seqüencialmente, escrito logo após o relativo êxito de

Celestino antes del alba, visto que nesse ínterim o escritor escreve, talvez, sua obra mais estudada, *El mundo alucinante*, nasce, no entanto, muitos anos antes. Desde que publicou a primeira tiragem de sua primeira narrativa (e por isso mesmo nenhuma outra lhe foi possível) e, após a inscrição de *El mundo alucinante*, também, no concurso da UNEAC, com o mesmo veredicto: a menção honrosa, dessa vez, porém, sem publicação, Reinaldo Arenas, a partir desse episódio, resolve enviar seus textos para o estrangeiro. Assim, pois, "en 1972 se publica en Uruguay con la ayuda de Ángel Rama el libro de cuentos *Con los ojos cerrados*, donde varios se pueden considerar el origen de su siguiente trabajo *El palacio de las blanquísimas mofetas*" (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.303). Conforme data constante no livro, uma prática recorrente sua, o autor escreveu a narrativa entre 1966 e 1969 e, tal como sucedera com *El mundo alucinante*, de mesmo modo, foi publicado primeiramente na França, com o título *Le palais des très blanches mouffettes*. O livro, portanto, foi publicado, naquele país, somente no ano de 1975 e, sobre tal notícia da publicação, o próprio Arenas, já preso, nas suas memórias, nos diz que embora soubesse da publicação francesa de seu romance, no entanto, não pode tocá-lo.

A publicação na Alemanha acontecerá dois anos depois da francesa, ou seja, em 1977, para, finalmente, a edição príncipe espanhola sair, já no exílio, pela editora Monte Ávila, na Venezuela, em 1980. Muito embora tenha conseguido, por fim, publicar seu romance em língua materna, o escritor se ressente dos vários erros da edição venezuelana uma vez que não pode revisar as provas finais e o que fez com que, em 1983, o romance fosse editado, na Espanha, porém, com a devida revisão do autor. Arenas menciona no texto da contracapa que essa versão "revisada" seria a única "autorizada en español" (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.304). Não obstante, apesar de revisada, ainda assim, o escritor não se contenta com a edição espanhola uma vez que esta traz um erro muito mais grave que as edições anteriores, segundo sua opinião. Vejamos:

> Según las intenciones del escritor, esta novela [*El palacio de las blanquísimas mofetas*] se incluía dentro de un proyecto mucho más amplio, el de la pentagonía. Al publicar Argos Vergara [a editora espanhola] primero *Otra vez el mar*, tercera novela de la pentagonía, antes de *El palacio*, rompe con toda la cronología de esas obras (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.304).

Pela segunda vez, portanto, Reinaldo Arenas reitera o seu projeto artístico de recontar (e recriar) a recente história cubana a partir de cinco narrativas das quais três

(*Celestino antes del alba*, agora, *Cantando en el pozo; El palacio de las blanquísimas mofetas* e *Otra vez el mar*) já estavam escritas e publicadas. A primeira vez que ele declara a intenção em escrever as cinco histórias, conforme já apontamos anteriormente, consta do prólogo à edição espanhola do "novo" *Celestino antes del alba*, em 1982. Em uma carta dirigida ao editor, o escritor, muito descontente, aponta para a descontextualização, desse modo, do projeto:

> Publicar *Otra vez el mar* antes que *El palacio de las blanquísimas mofetas*, cuando lo acordado era lo contrario, teniendo en cuenta que *Otra vez el mar* es la tercera parte de la pentagonía. La torpeza es doblemente fatal: primero, porque los personajes están fuera de contexto; segundo, porque siendo *Otra vez el mar* un ataque al castrismo, la crítica comunista se hubiera quedado desarmada si primero se hubiera publicado *El palacio*, que es un ataque a la dictadura derechista de Batista (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.304).

O autor, por um lado, critica o projeto, em parte, desestabilizado pela publicação cronológica equivocada dos romances, mas, por outro lado, também, deixa explícito o diálogo existente entre as três narrativas, até aquele momento. Conforme as palavras de Ottmar Ette,

> *El palacio de las blanquísimas mofetas* reanuda el desarrollo interrumpido por la muerte de Celestino. Este es reemplazado por Fortunato, y le seguimos desde el fin de su infancia hasta su muerte que ocurre en diciembre de 1958, es decir poco antes del triunfo de la revolución (ETTE, 1996, p.101).

Segundo o próprio escritor, podemos ver que *El palacio de las blanquísimas mofetas* não somente é a segunda parte da saga pentagônica como, também, dá seqüência à vida desse narrador. Agora, não mais um menino sem nome, mas um adolescente chamado Fortunato. O jovem narrador ainda está envolto em um ambiente familiar, porém, agora, com personagens com nomes e características próprios. A mesma família abandona o meio rural e migra para a cidade, como muitos cubanos pobres. Por fim, o tempo ahistórico, presente na primeira narrativa com Celestino, agora, cede lugar "desde el fin de su infancia hasta su muerte que ocurre en diciembre del año 1958, es decir poco antes del triunfo de la revolución" (ETTE, 1996, p.100).

Assim como acontece em *Celestino antes del alba*, do mesmo modo, em *El palacio de las blanquísimas mofetas*, as instâncias entre a vida e a morte não estão bem marcadas, tampouco os espaços entre a ficção e a realidade. Ambos os mundos e ambas as percepções são manipulados pelo astuto narrador. Fortunato, assim como sucedera

com o menino/narrador do primeiro romance, tem um duplo (ou vários) que o complementa (m).

Interessante notar que o autor reitera o caráter de continuidade no projeto, todavia, o diferencia nas marcas de tempo (ahistórico, em *Celestino antes del alba x* 1958, em *El Palacio de las blanquísimas mofetas*) e espaço (meio rural, em *Celestino antes del alba x* meio urbano, em *El Palacio de las blanquísimas mofetas*) assim como, também, na questão narrativa (um narrador e seu duplo, em *Celestino antes del alba x* múltipos narradores, em *El palacio de las blanquísimas mofetas*). O narrador, agora, dialoga com vários personagens e assume o discurso de todos por meio da polifonia. Ainda, com a entrevista do escritor, destacamos um excerto no qual ele nos esclarece qual é o perfil dessa família do herói:

> Esta es una familia típicamente provinciana: hay una tía solterona y otra abandonada por su marido, hay una muchacha envenenándose incesantemente por males de amor, hay una vieja amargada porque vendieron la finca donde vivía el niño que escribía poemas, está el abuelo que de campesino pasó a ser un pequeño negociante con una pequeña *venduta* (que es como se le dice en la provincia de Oriente a una pequeña tienda que vende viandas), hay el típico poeta de provincia que quiere escribir una novela y que es quien escribe la novela. En este mundo asfixiante de 1958, el personaje (que ahora se llama Fortunato) se debate, se alza, escribe la novela y cuenta la historia de toda su familia (ETTE, 1996, p.69).

Durante o curso da narrativa há vários exemplos seja do narrador (ou narradores) seja dos personagens que apontam, também, para essa característica de continuidade que há entre os dois textos. Vemos freqüentemente que o narrador, em um tom nostálgico, se lembra de um passado, ainda recente em sua memória, em que vivia no campo e do quão prazeroso lhe era isso. Vejamos:

> Si viviéramos como antes, allá, en el monte... Todavía me queda en la memoria. Todavía me parece que soy aquel que se pierde entre las yerbas altas de guinea y juega al escondido detrás de los cocales. Todavía... Todavía me parece que estoy bañando en el río. Y el agua me tapa y me vuelve a tapar, y todas la matas me dicen bir, bir, bir, como aquella vez, ¿te acuerdas? Sí, yo sé que te acuerdas. Yo sé que no puedes negar que te acuerdas. Porque estás viviendo de las cosas que no supiste que eran tú mismo (ARENAS, 2001, p.21-22).

A partir da construção reiterante, pergunta e resposta, dentro do trecho, "¿te acuerdas?", o narrador dialoga consigo mesmo forçando-o a lembrar-se de um tempo quando "viviérámos como antes, allá, en el monte", em um local idealizado, mas que,

hoje, consciente, ele sabe "que está viviendo de las cosas que no supo que eran él mismo".

Mas, assim como ocorre com o narrador, também, com os personagens, ocorrerão referências a um passado imediato, constante na primeira narrativa. Assim como há recorrentes referências à vida no campo, igualmente, há referências à paixão pela escrita, pelo menino narrador de *Celestino antes del alba*, como a que manifesta a personagem Adolfina, tia do protagonista: "Una mañana cuando el viejo salió, furioso, como siempre, rumbo al monte, se encontró a Fortunato, garabateando el tronco de un árbol. Condenado, le dijo, retorciéndole una oreja. Y siguió rumbo al monte. Adolfina." (ARENAS, 2001, p.45). A fala de tia Adolfina, constante da segunda parte da narrativa ("Hablan las criaturas de quejas") (p.27), precede a "primeira agonia" e vem, em destaque, como uma epígrafe na página, sozinha, reiterando o caráter polifônico do texto. Nela, tal como sucedia na primeira parte da pentagonia, a personagem faz menção à escrita nos troncos das árvores e ao conflito existente entre o avô materno e o protagonista; a relação conflituosa, vale reiterar, permanece na segunda narrativa.

Com relação ao nome do protagonista do romance, Fortunato, cabem algumas explicações. A primeira delas, mais próxima, é a de que se trata de uma homenagem a um ex-amante do autor, conforme sabemos pelas suas próprias memórias, em *Antes que anochezca*:

> [...] conocí a un joven llamado Fortunato Córdoba; era colombiano y había ido a Cuba con la esperanza de hacerse médico. [...] Hicimos el amor durante un año y, al fin, tuvo que enrolarse como guerrillero; no sé si lo mataron, porque nunca más tuve noticias de él. Cuando escribí *El palacio de las blanquísimas mofetas* quise hacerle un pequeño homenaje a ese magnífico amante que había tenido; el héroe de mi novela se llamó Fortunato (ARENAS, 2008, p.129-130).

A segunda explicação, mais distante, é que, de modo irônico, o título dialoga com a palavra "afortunado". Porém, como não podia deixar de ser, também, às avessas, senão, como unir afortunadamente o nome, então, ao destino infausto do herói? Fortunato é justamente todo o inverso, todo o contrário, tudo aquilo que não deveria ter sido, mas que foi. Ao contrário do seu primo mágico, celestial, portador da luz (Celestino), Fortunato tem a missão de se opor a ele.

Com respeito à estrutura narrativa do romance, devemos tomar de empréstimo o conceito de romance polifônico, de Mikhail Bakhtin. Para o teórico russo, nesse tipo de discurso "o sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas)

vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico" (BARROS, 2003, p.02-03). Bakhtin, segundo sabemos, a partir, especialmente, das obras de François Rabelais (1494-1553) assim como das de Dostoiévski (1821-1881), desenvolveu seus estudos em torno do discurso textual, subjacente nesses textos literários, e cunhou as rubricas de dialogismo, intertextualidade (conceito que, na década de 1960, será aprofundado pela crítica búlgara Julia Kristeva) e, por fim, carnavalização, tudo isso aliado ao grande conceito de polifonia que os abarca a todos. Ainda, segundo o estudioso russo, "descentrado, o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem, e sua dualidade encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação" (BARROS, 2003, p. 03). Em outras palavras, para o estudioso, o discurso não é autônomo e não se concentra em si mesmo, mas, antes, se constrói a partir do outro. Esse mesmo ser dual (daí, dialogismo), outro, "perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu" (FIORIN, 2003, p.29).

Durante o período em que escreveu *El palacio de las blanquísimas mofetas*, entre 1966 e 1969, conforme já anotamos, é bem possível que o escritor (que recém havia terminado *El mundo alucinante*, seu segundo romance) ainda estivesse muito empolgado com a descoberta e com a estrutura polifônica que, também, habita sua segunda narrativa. Se em *El mundo alucinante* temos três versões (um "eu", um "tu" e um "ele", segundo a perspectiva do narrador) para o mesmo fato, de modo mais ou menos organizado e seqüencial, o mesmo já não ocorre com *El palacio de las blanquísimas mofetas* em que, segundo Julio César Cervantes López,

> los personajes [...] no están presentados de una manera ordenada, sino que se muestran como escenas intercaladas unas con otras. En un mismo párrafo podemos encontrar frases que se refieren a sucesos diferentes, ocurridos en tiempos distintos y sin guardar relación alguna entre ellos (MIAJA PEÑA, 2008, p.85).

Ainda, com relação à característica polifônica, o estudioso, ao fazer as devidas considerações sobre os escritores Fiódor Dostoéivski e Reinaldo Arenas, nos diz que:

> la distinción fundamental respecto de la forma en que cada uno trata la simultaneidad de los planos narrativos radica en que Dostoiévski sitúa a un conjunto de personajes disímiles en un mismo espacio y deja en total libertad a cada uno de ellos para que argumente y actúe según mejor le convenga en la conyuntura específica en que se encuentra (MIAJA PEÑA, 2008, p.85).

Por outro lado, para o escritor cubano, "es difícil encontrar escenas similares porque lo común es que al reunir a varios personajes en un mismo momento éstos no

dialoguen" (MIAJA PEÑA, 2008, p.85). E segue adiante nos alertando que "mientras que en las novelas de Dostoiévski existe la voluntad de comunicarse con los demás, en las del escritor cubano cada quien se preocupa sólo por su propio discurso" (MIAJA PEÑA, 2008, p.85). Podemos perceber, então, que, na maioria do tempo, talvez, por se verem isolados e não merecedores de atenção, esses personagens (figurações do povo cubano) não consigam estabelecer diálogo uma vez que sabem que serão incompreendidos, no melhor dos casos, ou sequer serão ouvidos. Portanto, em uma rede de monólogos, essas criaturas falam com o narrador e, por vezes a despeito desse, mas falam, sobretudo, a esmo: falam porque (ainda) têm voz e falam porque estão vivas. Como nos diz o condutor do discurso: "Yo trato de recoger los pedacitos y volver a formar el plato. Pero son tantos...recojo un pedazo y se me caen diez, y así y así y así y así" (ARENAS, 2001, p.17). Também, nós, leitores, devemos recolher os "pedaços de voz" para tentar entender a intelecção ("o prato") apesar de sabermos que são muitos.

A terceira obra da pentagonia, *Otra vez el mar*, foi escrita e reescrita quatro vezes, se consideramos as informações do próprio autor:

> Primera versión (desparecida), La Habana, 1966-1970. Segunda versión (desaparecida), La Habana, 1970-1972. Tercera versión (la actual), La Habana, 1972-1974. Compilación, revisión y mecanografía de la tercera versión, Nueva York, 1980-1982 (ARENAS, 2002, p.375).

Passado todo esse descaminho que a obra conheceu, foi publicada, pela primeira vez, em 1982, pela editora Argos Vergara, na cidade de Barcelona. A justificativa para tanta reescrita se deve ao fato de que o próprio autor lhe concedia uma importância capital dentro do seu projeto, uma vez que, agora, o protagonista Héctor se encontrava na idade adulta, estava casado, embora homossexual, e era escritor, em um país pós-revolucionário, em meados da década de 1960. Sobre a gênese do romance, nascido em alguma praia do longo litoral de Havana, diz-nos Reinaldo Arenas:

> Los hombres iban con sus mujeres y se sentaban en la playa a jugar, pero a veces entraban en el balneario, donde se desvestían y tenían sus aventuras eróticas con algún otro joven, y luego volvían a atender a sus esposas. Recuerdo a un hombre, particularmente bello, que jugaba con su mujer y su hijo en la arena. Se acostaba en la arena, levantaba los pies y yo le veía unos bellísimos testículos. Lo observé por largo rato y él volvía a jugar con el niño y levantaba de nuevo los pies y yo le veía aquellos testículos. Finalmente, entró en el edificio donde estaban las casetas, se dio un baño y subió a cambiarse. Yo lo seguí, y creo que le pedí un cigarro o un fósforo, y me dijo que entrara. Por cinco minutos le fue infiel a su esposa de una manera increíble. Después lo vi de nuevo con su mujer del brazo y su hijo; una bella imagen familiar. Creo que de allí surgió la idea de escribir

> mi novela *Otra vez el mar*, por que el mar era realmente lo que más nos erotizaba; aquel mar del trópico lleno de adolescentes extraordinarios, de hombres que se bañaban a veces desnudos o con ligeras trusas. Llegar al mar, ver el mar, era una enorme fiesta, donde uno sabía que siempre algún amante anónimo nos aguardaba entre las olas (ARENAS, 2008, p.126-127).

Desse modo, portanto, nesse momento, e com essa narrativa, afasta-se o escritor do seu *alter ego*, Héctor, em duas direções, fato que por vezes temos dificuldade de separar com relação aos dois primeiros heróis, Celestino e Fortunato. Primeiramente, pelo estado civil do personagem, representante, conforme nos lembra o autor, de um perfil de masculinidade presente na Ilha e, em segundo lugar, pela presença de um narrador feminino na primeira parte do relato, segundo já assinalamos.

A referência incial ao narrador nos vem quando ele nos diz assim: "Ahora lo dudo, aunque puede ser que esté equivocada" (ARENAS, 2002, p.15). Muito embora o dono do discurso não possua um nome, ele possui um gênero feminino. Essa mulher sem nome, mãe de um filho recém nascido, casada com o escritor homossexual, Héctor, no entanto, como costuma acontecer com os narradores arenianos, tampouco, está certa quanto à também fidelidade discursiva. Em certa passagem, ela nos diz: "Ya no sé cuándo habla él o cuando hablo yo, que ya no sé si ahora pienso o hablo yo, o es él quien piensa o habla, y yo, sencillamente, escucho o interpreto" (ARENAS, 2002, p.90).

Mais importante que a dúvida e o jogo autoral que o escritor estabelece com a questão do narrador, uma vez que a mulher anônima, da mesma maneira como ocorreu com Celestino e seu duplo e com Fortunato e suas múltiplas vozes, talvez, igualmente, possa ser uma das figurações de Héctor, seja simplesmente a escolha deliberada por esse ser feminino que nos fala. Reinaldo Arenas, conforme já afirmamos algumas vezes, desde sempre, é um autor comprometido, politicamente inclusive, com as instâncias marginalizadas da sociedade, dentre elas, não podemos nos esquecer do lugar misógino que é destinado à mulher, nesse patriarcalismo heteronormativo em que vivemos, sobretudo nas sociedades latino-americanas.

Com relação ao título, segundo já anotamos, cabem algumas linhas. *Otra vez el mar* pode ser lido na estrutura frasal latina (da esquerda para a direita) em que foi concebido mas também na estrutura frasal oriental (da direita para a esquerda) e, com a sua inversão, teremos, portanto, "El mar otra vez". Tal recurso pode reiterar o caráter insular (e claustrofóbico) de onde fala o narrador. Dito de outra maneira, é como se o

dono do discurso, também, com o título quisesse que víssemos, para além de saber e sentir, a circularidade em que está preso.

O mar, porém, se por um lado, alude à imagem mítica e sexual da deusa Vênus que significa vida pulsante e, portanto, vida erotizada, como lembra muito bem o escritor em suas memórias, também, por outro lado, no caso de um islenho, significa a inexorável condição de sozinho no mundo; significa a incapacidade prática de atravessar a fronteira quando melhor lhe convier. Destacamos, em três momentos diferentes do texto, a relação do narrador com o mar que o cerca e o limita. A primeira menção: "Y es el mar. El olor del mar...Qué será de la gente a cientos de kilómetros del mar" (ARENAS, 2002, p.21) pode ser lida como uma clara referência ao exilados cubanos que estão nos Estados Unidos, a pouco mais de cem quilômetros da Ilha. Uma referência tanto aos que saíram, livremente, ainda no período pré-revolução, entre 1958 e 1959, como a cantora Celia Cruz (1925-2003) quanto aos que saíram, como fugitivos, como o próprio escritor, após esse período.

A segunda menção: "Ella se irá algún día [...] y todas sus angustias terminarán cuando cruce el mar y pueda llenarse el estómago y los ojos" (ARENAS, 2002, p.85), por sua vez, se refere à concretização do sonho estadunidense (*american way of life*) idealizado pelo imigrante latino-americano, isto é, alimento para o corpo e alimento para a alma. Reinaldo Arenas, no entanto, diferentemente do narrador anônimo do texto, não possuía a inocência de muitos emigrantes latino-americanos com relação à opulência e ao modo de vida dos vizinhos estadunidenses e tampouco com o sistema capitalista, senão, somente, com relação à liberdade de expressão. Segundo ele,

> la diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar; yo vine aquí a gritar (ARENAS, 2008, p.309).

A terceira e última menção ao mar, em outra direção, menos alentadora que a segunda, se dá quando o narrador nos diz: "Aún entre el aire y el muro que se nos abalanza puedo ver, otra vez, el mar" (ARENAS, 2002, p.158). Além de metatextual, a referência é paradigmática porque confirma a perspectiva claustrofóbica de onde fala o dono do discurso. Ele, como em uma câmera cinematográfica, nos coloca dentro dessa imagem insular (e sem saída) em que se encontra ele próprio seja, pela via aérea, seja pela impossibilidade terrena assim como, por último, porque mais imensa, seja pelo viés marítimo. Não somente, contudo, o narrador de *Otra vez el mar* se reporta à companhia

da água, conforme vimos antes. Também, o escritor, em algumas passagens, como quando de sua chegada ao exílio, assim, nos diz:

> La Universidad Internacional de la Florida me invitó a dar una conferencia el primero de junio de 1980. La titulé 'El mar es nuestra selva y nuestra esperanza' y hablé por primera vez ante un público libre (ARENAS, 2008, p.308).

Nesse momento, ele se refere à condição de liberdade que não somente ele, palestrante, exibia assim como seus ouvintes, diante de si. Tanto aquele que fala, como aquele que ouve, só o podem fazê-lo graças ao mar que os margeia, na península de Miami.

Ao abandonar o tema exterior marítimo concentramos-nos, agora, em uma característica central desta obra, ou seja, a questão narrativa. Assim como vimos em *Celestino antes del alba* e seu duplo; do mesmo modo como anotamos em *El palacio de las blanquísimas mofetas* e suas múltiplas (e paralelas) vozes discursivas; igualmente, segundo sublinhamos anteriormente, ocorre com o narrador feminino sem nome, nesse momento, em *Otra vez el mar*.

Severo Sarduy (1937-1993), escritor cubano, exilado, também soropositivo como Reinaldo Arenas, é quem nos lança luz quanto à questão plurinarrativa nesse romance areniano. No texto "Escrito sobre Arenas", o escritor atenta para o que chama de "una escenografía vocal", ou seja, um espaço em que o maestro, aquele que rege o espetáculo, representa diante da platéia, aquela que absorve e tenta construir sentido para o todo (SARDUY, 2000, p.196). Contemporâneo de Arenas, Sarduy utiliza como metáfora para essa (s) instância (s) narrativa (s) que, mais tarde, veremos em *El color del verano* assim como em *El asalto*, a imagem distorcida de *Les Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso (1881-1973).

Esse "Ela", sem nome, que detém o discurso, mas que, por vezes, alterna a narração com seu companheiro Héctor, na primeira parte do texto, para, mais tarde, na segunda parte do romance, desfazer-se de si e de seu parceiro, para ceder lugar a um narrador sem gênero definido (masculino ou feminino), se assemelha, porque disforme e sem gênero, quebradiço, às cinco cortesãs do pintor espanhol. A essa profusão de diálogos, a essa "escenografía vocal" ele denomina, portanto, de "polílogos".

Sarduy busca não só na pintura surrealista de Picasso as semelhanças com o texto de Arenas mas, também, na própria fala do povo cubano cujos "interlocutores no toman la palabra sucesiva y pausadamente [pero] todo el mundo interviene a la vez y

con su propio ritmo, como en un frenético ritual de iniciación" (SARDUY, 2000, p.197). Nessa teia discursiva, podemos ver que Sarduy lê Arenas que, ao seu modo, lê os seus narradores que, também, lêem Picasso e que este, finalmente, lê as moças falantes do bairro d' *Avignon*, em Paris, no começo do século XX.

Chegamos, por fim, a algumas referências de metatextualidade no texto, como os intertextos com a narrativa grega da *Ilíada*, uma obsessão do autor, bem como, também, às referências intratextuais, dentro do texto. A primeira referência aos textos gregos com o qual o romance dialoga se dá em um diálogo entre a narradora e Héctor. Vejamos: "Debiste haber traído algo para ti, agrega, *La vida de Helena de Troya*, que siempre estás leyendo, termina burlón. Ya la terminé, le digo" (ARENAS, 2002, p.23). Nessa passagem inicial, além da ironia do marido ao gosto pelos romances românticos lidos pela esposa, nesse caso o que conta a vida da filha de Zeus, arquétipo de beleza feminina, temos, em um segundo momento, outro intertexto com a literatura grega. Quando Héctor diz ironicamente à narradora, sobre o livro da heroína, cuja leitura ela sempre está fazendo, ele se reporta a Penélope, esposa de Ulisses, que o espera da volta da Guerra de Tróia. A narradora, assim como Penélope que tecia e destecia na espera do amado, lê e deslê o mesmo livro à espera da atenção do amado que escreve e é um contumaz leitor. O próprio nome Héctor, nunca é demasiado lembrar, também, faz referência ao príncipe homônimo de Tróia.

Na segunda referência aos textos gregos, percebemos um desfile de personagens saídos da *Ilíada*. Ei-los: "Ya pasan ante mí, sin mirarme, en dirección a ella, los primeros guerreros. Aquí están Ascanio, Yemeleno, Áyax, Telamonio, Antímaco, Pisandro, Agamenón, Menelao, Biamor, el deiforme Odiseo" (ARENAS, 2002, p.35). Passado o momento de desfile dos viris guerreiros gregos, chegamos à terceira referência intertextual: às aventuras de Homero quando da orgiástica cena de um colóquio amoroso grupal entre os heróis guerreiros e a frágil Helena/narradora. Atenção à cena:

> El magnánimo Odiseo se frota los muslos y mira torvamente. Por último, llega el resto de la tropa. Los valientes teúcros, los extraordinarios aqueos ya están agrupados junto a ella. El atribulado Menelao, capitán de un ejército, se le acerca sudoroso y trata de tomarle un brazo. Ella, riéndose, se escapa y comienza a bailar, rozando con sus muslos a Agamenón, rey de los hombres, quien tira el cetro, se despoja del escudo y la mira extasiado. Ella sigue bailando, aunque la música ha cesado y sólo se escucha ahora el resoplar de los soldados. Un penetrante olor a sudor inunda la playa. Deiforo, completamente desnudo, se aproxima y trata de aprisionarla. Ella le acaricia suavemente el sexo y continúa bailando. Un grupo de

> guerreros teúcros empieza a dar vueltas a su alrededor, mientras que los hijos de Teseo y Pirito, fuertes como tigres, miden sus miembros y señalan para ella, la de los níveos brazos, quien toca con la punta del pie las inflamadas virilidades de los muchachos, y echa a correr perseguida por la tropa. A un costado de la playa se detiene, se abre el vestido y vuelve a reír (ARENAS, 2002, p.35).

O narrador, como em gradação, passa da mera descrição dos soldados à narração de suas ações com a heróina Helena nessa cena plena de erotismo.

Finalmente, chegamos, nesse momento, às referências intratextuais constantes do texto. Antes, porém, vale acrescentar, que a prática já havia sido introduzida pelo escritor na segunda narrativa, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, e que, em maior ou menor grau, está presente em toda sua escrita, ficcional e não ficcional. Gostaríamos, no entanto, de sublinhar uma sutil diferença, nesse expediente usado pelo autor, entre as referências intratextauis explícitas e as referências intratextuais implícitas. Aquelas aparecem em: "¿Quién dijo: ¡Albóndigas!? ¿Quién dijo: Yo prefiero las albóndigas? Quién dijo: ¡Para mí no hay nada como las albóndigas!? Quién..." (ARENAS, 2002, p.94). Nesse momento, como no jogo infantil de pergunta e resposta ("Veo-veo"), o narrador, mais uma vez, nos remete ao narrador infantil da primeira narrativa pentagônica, de *Celestino antes del alba*, com a tripla obsessão com as almôndegas perseguida pela tia do narrador cuja fala mereceu uma epígrafe, à página 223, naquela narrativa.

Por fim, temos as referências intratextuais implícitas. De modo diverso das primeiras, portanto, não validadas por uma epígrafe (como no caso anterior), nesse caso, o intratexto verifica-se graças a dados internos no texto. É o caso de: "Ahora [...] comprendo el porqué de todas las hojas que garabateas" (ARENAS, 2002, p.112). Somente a partir da leitura de *Celestino antes del alba* é que podemos perceber a conexão entre o que diz a narradora a Héctor, seu companheiro, e a referência intratextual uma vez que nos lembramos das cenas do menino rabiscando ("garabateando") os troncos e as folhas das árvores.

A partir desse momento, ocupar-nos-emos, dos aspectos exteriores do último texto deixado por Reinaldo Arenas, *El color del verano*, publicado em 1991. Segundo Christopher Winks, quando da leitura desse texto, tal narrativa representa o tardio, "no sólo porque es su último libro de ficción, terminado bajo las sombras crecientes de la muerte, sino por su decisiva recapitulación y reafirmación de sus preocupaciones temáticas y existenciales" (MIAJA PEÑA, 2008, p.103). Para o estudioso, o tardio ou as

concepções tardias sobre a obra de arte, segundo as idéias de Edward Said, "no se acomodan a ningún esquema, y no pueden ser reconciliadas ni resueltas [...] Las obras tardías tratan de la 'totalidad perdida' y es en ese sentido que son catastróficas" (MIAJA PEÑA, 2008, p.103). E é sob essa ótica que, também, vemos a narrativa areniana.

Último texto escrito pelo autor e terminado pouco antes de sua morte, *El color del verano*, conforme o próprio Arenas, antes que qualquer obra já escrita, precisava vir a público "para que [su] vida cobrase sentido" (ARENAS, 1999, p.259). Nela estão todos os seus terrores, mas do mesmo modo está toda a sua ironia e sarcasmo contra as ditaduras (de Fulgencio Batista e de Fidel Castro) e a opressão que padeceu na Ilha. Assim como ocorreu com as narrativas anteriores, temos um narrador que, na verdade, são três, ou seja, "Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta". Ele mesmo se nos apresenta assim:

> No soy una persona. Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta (ARENAS, 1999, p.115).

Temos, portanto, não somente a explicação da criação tripartida mas também, a relação do narrador com cada um dos três públicos com quem interage: um "tu" com quem conversa e para quem é o "Gabriel", como o anjo portador da mensagem, que veio dar a boa nova a Maria; um "possível público leitor" para quem ele é "Reinaldo" e, por fim, com "o restante de seus amigos" para quem ele é "la Tétrica Mofeta", um personagem criado por ele.

Mas as semelhanças com dados pessoais do escritor não residem somente na escolha do nome Reinaldo para um dos protagonistas e um dos narradores. Esse narrador que, igualmente, é escritor, homossexual e soropositivo, sente-se fortemente perseguido pelo governo de um ditador chamado "Fifo" que está, conforme ele nos lembra no início do texto, em julho de 1999, há quarenta anos no poder, daí, a sua característica híbrida que se metamorfoseia em outros dois narradores/protagonistas, de acordo com o que a situação pede. O narrador escreve desde o exílio e por estar em um território neutro, no processo da escrita do texto, desse modo, debocha de tudo e de todos, incluindo a si mesmo. Desde renomados escritores (cubanos e estrangeiros), passando por heróis cívicos e políticos e, claro, pela Revolução Socialista que se instalou na Ilha, desde janeiro de 1959, tudo será revisto e ridicularizado pelo narrador a partir da carnavalização.

Conforme apontamos anteriormente, o texto *El color del verano* está intimamente ligado a autobiografia *Antes que anochezca*, com o qual foi escrito conjuntamente, terminados ambos em 1990, e poderia, muito bem, ser lido como uma reescritura debochada e burlesca do seu texto não-ficcional, conforme nos lembra Teyssen (2005, p.494). Ou o contrário: talvez, seja *Antes que anochezca* a versão oficial, não-ficcional e "séria" da ficção *El color del verano*. A história se inicia com a peça de teatro em que Gertudris Gómez de Avellaneda (1814-1873) y José Martí (1853-1895) são protagonistas, intitulada pelo narrador como "La fuga de la Avellaneda – Obra ligera en un acto (de repudio)" (p.17).

Além dos protagonistas, participam do drama e, mais tarde, também, do romance, vários outros personagens tomados a partir da história cubana, dentre eles estão, além dos protagonistas, "Virgilio Piñera" (1912-1979), "José Lezama Lima" (1910-1976), "José María Heredia" (1803-1839), dentre outros. Há, diferentemente dos personagens que mantêm os mesmos nomes, outros personagens em que o autor subverte, por meio, da paródia, seus nomes como o caso de "Halisia Jalongo" (Alisia Alonso), "Heberto Puntilla" (Heberto Padilla), "Miguel Barnet" (Miguel Barniz), dentre outros, trazendo-os para o grande carnaval areniano.

Terminada a parte teatral, e com as mortes de "José Martí" e "Gertrudis Avellaneda", ele fuzilado e, ela afogada, seguimos para a narrativa que assim como ocorre com a autobiografia, está composta por 115 capítulos dos mais variados estilos desde breves travas-línguas passando por descrições de personalidades cubanas em meio a uma grande narrativa epistolar entre os três narradores que conduzem o discurso: "Gabriel", "Reinaldo" e "la Tétrica Mofeta". É, talvez, a narrativa mais ilógica e atemporal de Reinaldo Arenas e, com alguma certeza, de todo ciclo pentagônico.

A carnavalização, segundo percebemos, é a grande inspiração para a narrativa. Não somente pelo grande carnaval proposto pelo ditador "Fifo" mas pela técnica narrativa bakthiniana que conduzirá o texto junto à paródia e à hipérbole, conforme veremos mais detidamente adiante. Nessa grande festa popular em que, naturalmente, há a inversão das hierarquias sociais, pelo menos por cinco dias, por fim, o povo cubano, cansado dos desmandos desse ditador, desprende a Ilha do seu eixo natural e fixador para deixá-la, pela primeira vez, vagar pelo oceano à deriva, usando-a como barco. Dessa vez, o povo cubano não abandona a Ilha para fugir à tirania de um déspota, mas abandona com a Ilha fictícia, desgovernada pelo mar adentro, para fugir a esse regime.

Ainda que publicada postumamente, no mesmo ano (1991) que o romance que lhe é anterior, dentro do ciclo pentagônico, a narrativa *El asalto* foi escrita (e reescrita) em um intervalo de quatorze anos, ou seja, entre 1974 e 1988 (ARENAS, 2003, p.191), entre as prisões, em Havana e, mais tarde, entre as internações no hospital, em Nova Iorque, conforme vemos pelas anotações do autor, sendo assim, portanto, muito diferente de *El color del verano* que foi escrita inteiramente, no exílio, e terminada às vésperas de sua morte. Este último texto finaliza o projeto pentagônico, iniciado com *Celestino antes del alba*, da escrita dos cinco romances que pretendem, por meio da literatura, (re) contar "la historia secreta de Cuba" (MIAJA PEÑA, 2008, p.117).

Entretanto, segundo nos lembra Julio César Cervantes López em um estudo sobre a obra, na verdade, Reinaldo Arenas rende tributo a outro romancista cubano, Enrique Labrador Ruiz (1902-1991), que, entre os anos de 1930 e 1940, foi quem publicou uma seqüência de três narrativas as quais ele chama de "triagonía": *El laberinto de sí mismo* 1933; *Cresival*, em 1936 e, *Anteo*, em 1940 (MIAJA PEÑA, 2008, p.117). De acordo com o pesquisador, os personagens de Ruiz "sostienen una relación fluctuante y angustiada con una realidad objetiva frecuentemente hostil o indiferente, y procuran preservar su subjetividad refugiándose en obsesiones privadas, espejismos y extravagancias" (MIAJA PEÑA, 2008, p.117), aproximando-se, dessa maneira, aos personagens arenianos.

Tudo isso acreditamos que seja necessário haja vista o narrador anônimo de *El asalto*, em uma sôfrega busca pela mãe a fim de assassiná-la, representar, por esse viés, uma projeção ou um espelhismo de que padece o povo cubano, segundo Ruiz. O dono do discurso, porém, antes que somente um matricida edipiano, padece de esquizofrenia crônica uma vez que sua opositora –a mãe-, por vezes, se metamorfoseia no "Reprimero" ou "Reprimerísimo" (o grande ditador), em uma clara alusão à forças militares da Ilha e ao poder do seu chefe de governo. Atenção ao excerto:

> Y entonces la veo, la veo, la veo a ella. Es ella, ese rostro que está ante mí es el odiado y espantoso rostro de mi madre. Y ése es también el rostro del Reprimerísimo. Los dos son una misma persona. Con razón me había sido tan difícil encontrarla (ARENAS, 2003, p.187).

Como um Teseo, perdido nesse labirinto discursivo, em busca do Minotauro, ou como Hércules, em uma de suas doze tarefas, buscando a Medusa, o narrador esquizofrênico porque alucinado, vigiado, em um dos poucos momentos de lucidez, percebe a natureza simbiótica do seu adversário ora como sua mãe ora como o ditador.

Envolto em uma narração que olha para o passado, daí a presença de tantos pretéritos, o narrador tal como Hércules ou Teseo sabe de sua obrigação para com esse mesmo passado, porém, sua obrigação está em desconstruí-lo. "La memoria es diversionista y pena exige. Pena máxima" (ARENAS, 2003, p.32). Podemos ver que se a memória é a reescrita, o sofrimento é a caneta, o meio pelo qual tal escrita é posta em relevo, já que essa narrativa pretende findar com a história secreta da Ilha, em um projeto que tem por objetivo recontar cinqüenta anos da recente (e secreta) história de Cuba. O condutor do discurso bem sabe disso bem como, para além de sua simbiose com a mãe satúrnica que come os seus filhos com medo de perder o poder, ele descobre que ele, na verdade, é ela; fechando, assim, o triângulo entre mãe-Reprimero-narrador. "Y ella [...] haciéndome ver ya igual que ella. Yo...Ella" (ARENAS, 2003, p.175). Temos, portanto, uma mutação, uma transfiguração do eu narrativo (o narrador) no outro, o objeto discursivo do que se fala (a mãe e o "Reprimero").

O texto dialoga de maneira explícita com *1984*, publicado em 1949, do escritor inglês George Orwell (1903-1950). Assim como ocorre com a narrativa distópica de Orwell, o texto areniano, *grosso modo*, igualmente, retrata a visão sobre um regime totalitário e repressivo, daí ser comandado por um "Reprimerísimo", que massacra todos que se oponham a ele. No entanto, diferentemente do que ocorre com as quatro narrativas anteriores, cujos narradores se vêem vitimados por esse sistema oligárquico (e unívoco), representado pela natureza (em *Celestino antes del alba*); pela família (em *El palacio de las blanquísimas mofetas*); pela sociedade (em *Otra vez el mar*) e pela política (em *El color del verano*); nessa narrativa não há vítimas perseguidas que narram, uma vez que o vitimado (o narrador) se transformou em algoz. O narrador sem nome, ao contrário dos heróis anteriores, Celestino/Fortunato/Héctor/Gabriel não testemunha contra a opressão que sofre senão que, além de transformar-se em perseguidor, colabora para o grande ditador nesse sistema totalitário sob o qual vive.

> El protagonista describe claramente el funcionamiento de este sistema opresor y, a través de sus palabras, el autor logra hacer una denuncia contra los gobiernos dictatoriales y, más específicamente, contra el proceso revolucionario cubano (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.573).

No texto de Arenas, assim como na narrativa de Orwell, o ser humano perdeu a capacidade autônoma para gerir sua vida e é comandado, isto é, controlado como um títere, ainda que, em muitos momentos, não saiba. A vigilância personificada na *persona* do "Reprimero" ou "Reprimerísimo" está por todos os lados. Vejamos:

> Dice haber oído decir que en un lugar existe un rollo o pliego o no sé qué cosa donde aparecen la primería, las postprimerías y viceprimerías [...] y dice haber oído decir que cuando esto desaparezca, esse pliego o rollo quedará y por él se descubrirá todo lo que nosotros, por orden del Reprimero, nos afanamos en abolir (ARENAS, 2003, p.82-83).

Nesse momento, o narrador, pela primeira vez, faz menção ao *Big Brother*, ou seja, ao processo pelo qual todos (ele, inclusive) estão sendo observados, em um lugar específico. Um pouco mais adiante, o condutor do discurso reitera essa idéia da vigilância desde a sua perspectiva de perseguidor/observador. Atenção ao fragmento: "Desde mi casa de vidrio, donde he podido pasar para reposar mientras todo el mundo de pie y silencioso ensaya el minuto de silencio reprimero" (ARENAS, 2003, p.173).

Interessante notar como de uma postura passiva (de observado), como no excerto anterior, o narrador passa, nesta feita, à postura ativa, de observador e funcionário do grande ditador. No entanto, em ambos os momentos, a vigilância existe e todos a ela estão submetidos. Mas se há o grande tirano que tudo observa com olhos de lince, também há o povo, isto é, aqueles que são subjugados. "Míralos como obedecen, con qué ritmo se inclinan, se agachan, pujan, cargan. Están eufóricos. Aunque tú no lo creas, están contentos" (ARENAS, 2003, p.164). De modo irônico, o narrador, a despeito da falta de liberdade e da constante vigilância, nos diz que as pessoas estão felizes. Antes que se preocupar com a situação de falta de liberdade, dentro de uma tirania enlouquecida, a que todos estão expostos, o povo passivo preocupa-se, na verdade, com coisas mais pontuais e, daí, a posição confortável em que se encontra o grande ditador. "¿Crees que un Estado pueda temer algo de sus ciudadanos cuando la mayor inquietud de los ciudadanos será velar porque el otro ciudadano no se lo coma?" (ARENAS, 2003, p.164).

Chegamos, finalmente, a outro aspecto importante do romance, isto é, a linguagem. Nesta narrativa em que o narrador assume o papel de perseguidor, assim como ocorre na psicanálise com o recalcado que sempre volta para tolher não só aqueles de que foi vítima mas todos, de modo geral, o dono do discurso, representando o *status quo*, a ordem estabelecida, cria outro idioma, segundo suas palavras, porque a língua anterior não lhe serve mais. "Aboliremos, pues, del idioma, de la memoria y de la realidad todos los conceptos decadentes y contravitales que el pasado reaccionario nos ha llegado. Optimicemos el idioma, así como la vida" (ARENAS, 2003, p.61).

Note-se o prefixo "contra", tão ao gosto do jargão revolucionário e ditatorial, colocado junto à palavra vida. É como se o narrador, na verdade, o próprio ditador, dissesse que se a língua (portadora de ideologia, história e cultura), até então, só estivera em favor de um passado reacionário, anterior à Revolução mas que agora, é hora de mudá-la ou, pelo menos, de aperfeiçoá-la, "assim como a vida", segundo essa nova ordem. É essa a sua explicação para a criação de neologismos que integram o texto. A primeira referência nos vem com: "Creó así la *no*noche[2]" (ARENAS, 2003, p.61).

Dessa maneira, portanto, ora como o criador religioso ora como o codificador lingüístico, o ditador, igualmente, tem o dom da criação do idioma. Mais que a criação tem ele o poder da negação uma vez que as palavras (ou as não-palavras) que cria, antes, são a negação das que já existem ostentando, por conta disso, um "no" ou um "anti", sempre antes. Vejamos: "*no*guagua" (ARENAS, 2003, p.67), "*no*camiones" (ARENAS, 2003, p.70) e "*anti*testiculares" (ARENAS, 2003, p.100). Além desse primeiro tipo de palavras criadas pela sua própria negação, igualmente, há outro tipo de palavras que se formam por aglutinação com outras. É o caso de "*mono*uniforme*azul*" (ARENAS, 2003, p.63) (mono+uniforme+azul) formada a partir do prefixo "mono", acrescentado ao substantivo "uniforme" e, por fim, ao adjetivo "azul", formando, assim, esse híbrido.

Outro tipo de criação de termos se dá pela variação de uma mesma palavra, como a que vemos em: "celda o *semi*celda, gran celda, *casi*celda, *no*celda, *maxi*celda, celd*illa* y *poli*celda" (ARENAS, 2003, p.77). Por fim, chegamos à ruptura total com a linguagem com a criação de vocábulos formados a partir de outros, mesclados e amalgamados, como os: "*mata*cucarachas", "*saca*ojos", "*bota*tripas", "*estrecha*piés" (ARENAS, 2003, p.100).

Mais que em qualquer uma das quatro narrativas pentagônicas, em *El assalto,* a presença física e corpórea dos personagens, desfilados de modo inumano, representa a falta de liberdade de que nos fala o narrador:

> A veces cuando alguien pasa cerca de mi lado siento que hiervo y me abalanzo –esas patas, esa facha, esos pelos en la nariz-, pero me contengo; la lengua me baila, los dientes sueltan una baba caliente, pero me contengo en espera de mi madre (ARENAS, 2003, p.19).

Diferentemente do uso do grotesco que observaremos em *El color del verano*, por exemplo, nesta narrativa, o grotesco e a hiperbolização dos corpos humanos (reduzidos a animais) se aproximam e configuram uma não-individualidade dos

[2] Todos os grifos nas palavras são nossos.

personagens. Em *El color del verano*, conforme veremos, quando o narrador se vale da hipérbole ou das características grotescas para desenhar o seus personagens não há a pasteurização dos seres, ao contrário do que vemos em *El asalto*, posto que eles justamente existem para criar o grande carnaval areniano que ocorre na Ilha. A preocupação do narrador anônimo dessa narrativa se concentra, pois, na animalização dos personagens e na perda da individualidade desses mesmos seres.

2° Capítulo

De quando *você me fala aquelas coisas* ou a leitura carnavalizada da literatura cubana e o papel do intelectual

Custei a compreender que a fantasia/
É um troço que o cara tira no carnaval/
E usa nos outros dias por toda a vida

Aldir Blanc & João Bosco

2.1. Diálogos (inter) textuais e os textos que falam entre si.

Já não é segredo dentre nós que a partir do alvorecer do século XX, e do polêmico e escorregadio conceito de modernidade a ele intrinsecamente associado, que a questão da intertextualidade se fez unívoca entre os estudiosos. Sobretudo no largo campo das ciências humanas –e aqui incluímos a literatura e a crítica literária- a idéia gênese, talvez aristotélica, que rezava que "as musas são a tradição literária", segundo Eneida Maria de Souza (1995, p.07), não mais subsiste. Em outras palavras, a musa se antes passiva, solitária, imaculada e portadora do ofício de guia, desde então, tornou-se ativa, acompanhada, experiente e co-participante no processo criativo.

Mas o que fazer, então, diante dessa situação -"instável" para muitos- em que os saberes se sobrepõem e os muitos textos estão entrelaçados em meio à paródia, ao pastiche ou à paráfrase, para ficar somente em alguns procedimentos, perguntariam tantos outros? Ainda, de acordo com Souza:

> O que nos resta é a aceitação da face ambígua e multiforme de nossa produção cultural *contemporânea*, que, embora consciente dos valores da tradição que a forma, apresenta-se munida de um olhar que a diferencia das leituras já existentes (SOUZA, 1995, p.08).

Portanto, segundo a estudiosa, é, pois, a partir desse mesmo olhar enviesado, estrábico (uma vez que se volta, em uma direção, para a tradição e, noutro momento, se lança igualmente para a recepção futura de outros sujeitos-leitores) que se estabelece o diálogo entre os textos. Vale lembrar, a palavra "intertextualidade" (referente usado, pela primeira vez, pela semioticista búlgara Julia Kristeva, nos idos de 1960) significa justamente isso: textos que dialogam entre si.

No entanto, se hoje, ao menos no âmbito da crítica especializada, a noção de intertextualidade passou de um conceito mais ou menos compreensível para uma *práxis* indispensável para o entendimento da literatura, é bom que nos lembremos que nem sempre foi assim. O paradigma romântico de crítica, por exemplo, privilegiou a tal ponto a "pureza" e a "originalidade" dos escritores e seus atores que relegou ao segundo plano a existência dessa relação, essa "conversa" entre os textos.

Não cabem dúvidas, nunca é demasiado rememorar, que graças a Mikhail Bakhtin (1895-1975) o processo intertextual foi estudado e teorizado pela primeira vez. Ainda que o formalista russo não a nomeasse (tal relação entre textos) assim e tampouco desconhecesse que desde os gregos já houvesse vários registros e passagens do mesmo processo, é ele que vai unir os elos, a prática e a teoria, desse emaranhado tecido criativo. Por conta de seus estudos acerca da obra do escritor Fyodor Dostoiévsky (1821-1881), Bakhtin definirá, segundo sua teoria, o romance moderno como sendo um romance dialógico. Segundo ele, tal narrativa se caracteriza de modo particular por essa peculiaridade: a de ser um texto, uma unidade de significado, que dialoga com as diferentes vozes da sociedade que se entrecruzam. Com isso, o estudioso não só minimiza o monopólio do narrador do século XIX, senão traz à baila que essas mesmas "vozes entrecruzadas" se estabelecem tanto no tempo, hoje e antanho, assim como no espaço, aqui e alhures.

Entretanto, conforme apontamos antes, foi Julia Kristeva, quem agora a propósito dos estudos da obra bakhtiniana, desenvolveu e alargou o conceito de dialogismo, nomeando-o, finalmente, como "intertextualidade". A intertextualidade, pois, "em seu sentido amplo [...] envolve todos os objetos e processos culturais, tomados como texto. Em sentido mais estrito, a intertextualidade terá como objeto apenas as produções verbais orais ou escritas" (PAULINO, 1995, p.14). Cabe lembrar, desse modo, a título ilustrativo, é na França que a estudiosa de Bakhtin diz sua célebre frase:

> Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla* (KRISTEVA, 1974, p.64).

Na esteira de tal pensamento, podemos dizer com a pesquisadora que tal retomada, tal releitura se realiza desde a modesta vinculação a um gênero até o empréstimo explícito de um dado texto. Em outras palavras, portanto, a apropriação

textual pode se dar seja de modo implícito, mais fluido como na questão do gênero a que aludimos há pouco, a sua vez, pela paródia, pela paráfrase e pelo pastiche. Todavia, por fim, igualmente, a retomada textual pode se realizar de modo explícito, mais específico como, por exemplo, quando da epígrafe, da citação, da referência, da alusão e, por fim, da tradução. Na seqüência, procederemos às especificidades encontradas em cada uma dessas atividades intertextuais.

2.2. Em busca de um diapasão para as vozes constantes e intercambiáveis.

Para essa divisão em dois blocos de processos intertextuais, qual seja, entre um processo implícito (uma conversa em tom baixo) e outro explícito (uma conversa em tom mais alto), nos amparamos nas palavras de Graça Paulino (1995, p.30). As tais apropriações implícitas (paráfrase, paródia e pastiche) ela definiu como sendo um processo intertextual mais amplo, mais elaborado porque ele "envolve a maior parte do texto, em sua construção e leitura" (PAULINO, 1995, p.30), de modo contrário, portanto, ao processo intertextual de modo explícito (epígrafe, citação, referência, alusão e tradução) porque esse "não compromete todo o texto, mas apenas pequenos trechos dele" (PAULINO, 1995, p.30). Nesse segundo tipo de apropriação, segundo a estudiosa, temos uma "relação intertextual localizada" (PAULINO, 1995, p.30) e pontual ao contrário da primeira. No entanto, é necessário apontar que mesmo que o texto não seja retomado na sua totalidade, ainda assim, mesmo quando se toma somente um de seus elementos, toda a recriação do outro texto pode (e geralmente acontece) adquirir outro significado. Em outras palavras, no que se refere às diferenças entre os processos implícitos e explícitos da construção intertextual, não é a extensão do texto relido e/ou recriado que implica nas suas particularidades.

Dentro do processo intertextual implícito, talvez, a paráfrase seja o mais recorrente e o mais próximo de nós, uma vez que recontar, resumir ou alargar uma história faz parte do processo parafrástico e o sabemos (e o fazemos) desde criança. Os contos infantis e as primeiras histórias a que somos expostos, em nossa mais tenra idade, em nosso processo de leitores, nada mais são do que paráfrases tendo em vista que várias são as maneiras (narrativa, música, quadrinhos, versos, por exemplo) pelas quais nos são narrados (diversos autores/narradores) os contos e o processo continua uma vez

que alguém igualmente, por meio da paráfrase (seu modo, sua versão), nos conta tais textos. Mais tarde, igualmente, nós contá-los-emos (à nossa maneira, claro) e, desse modo, daremos seqüência na roda parafrástica. Para Graça Paulino,

> quando a recuperação de um texto por outro se faz de maneira dócil, isto é, retomando seu processo de construção em seus efeitos de sentido, dá-se a **paráfrase**. [...] Na verdade, a semiose cultural se compõe, predominantemente, de processos parafrásticos, visto que os sentidos e os mecanismos de linguagem tendem a repetir-se e cristalizar-se numa operação de natureza ideológica (PAULINO, 1995, p.30).

Não devemos, contudo, confundir a paráfrase com o plágio uma vez que na paráfrase a idéia, a fonte, o texto homenageado sempre são lembrados e o diálogo entre ambos se faz presente ao contrário do plágio que pretende tomar o lugar do texto anterior mas sem indicá-lo. O plágio, sempre, é uma ocorrência de retomada indevida porque não declarada "pois se usa a passagem, que pode ser de extensão variada, do texto de outrem como se fosse da própria autoria" (KOCH, 2007, p.128).

Por sua vez, a paródia, como quer dizer o nome, significa "canto paralelo [...] e incorpora a idéia de uma canção cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto" (FÁVERO, 2003, p.49). De modo contrário à paráfrase, esse processo intertextual se faz de modo indócil e indômito visto que carrega em si, preferencialmente, as cores da ironia e da crítica, em maior ou em menor graus. Como modelos de paródias textuais, podemos pensar, por exemplo, nas releituras dos temas românticos do século XIX empreendidas pelos artistas do movimento tropicalista, na década de 1960, no país. A paródia, por isso, desde a sua gênese, tratada pela primeira vez teoricamente por Aristóteles (384-322 a.C) em sua *Poética*, nasce sob o signo da inversão. De acordo com Fávero, o pensador grego

> atribui a Hegemon de Tarso (séc. V a.C) a origem da paródia como arte, ao utilizar o gênero épico para representar os homens como seres comuns inseridos na vida cotidiana e não como seres superiores; assim, teria sido ele o primeiro a realizar uma inversão do gênero épico até então escolhido para representar os heróis nacionais ao nível dos deuses (FÁVERO, 2003, p.49).

Dessa maneira, a paródia, assim como a paráfrase e as outras formas de intertextualidade é, também, uma forma de apropriação textual com a diferença de que em vez de endossar o paradigma rememorado, de modo sutil ou aberto, rompe com ele. É essa ruptura de que trata a paródia. Conforme já vimos, a existência e a prática da paródia remontam à antigüidade clássica porém, no século XX, ela certamente adquire

outros matizes. Como um texto paralelo, como uma ode às avessas, a partir do modernismo, a paródia "desafina o tom elogioso, bem-comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas" (PAULINO, 1995, p.40). No recém terminado século XX, o processo parodístico, de modo amplo, também, entrelaça as mãos com o espírito de liberdade revolucionária reivindicados por vários segmentos minoritários da sociedade (mulheres, negros, *gays*, dentre outros). De modo restrito, no que se refere à literatura, tal recurso intertextual pode ser visto como uma resposta aos limites (sempre arbitrários) canônicos impostos por um grupo sobre o outro.

Próximo à paródia encontramos o pastiche. Ao contrário daquela que rompe, de modo irônico, satírico e sarcástico, com o modelo precursor, este busca, de modo elogioso e sério, o esvaziamento do estilo pela releitura. Em outras palavras,

> no processo intertextual, o pastiche assume os traços de um estilo com tal ênfase que o sentido se torna deslocado. Ele não retoma necessariamente textos específicos, mas reporta-se a todo um gênero. [...] A paródia tem uma relação de negatividade com o texto-base, enquanto o pastiche é positivo ao assumir, de fato, as características do gênero (PAULINO, 1995, p.41).

O pastiche, não obstante seja uma transgressão, por isso, está eivado de uma nostalgia visto que ele, além de não esconder as bases de seu texto rememorado, leva às últimas conseqüências a "imitação". Tanto a imitação como o próprio significado de pastiche que, também, pode se associar pejorativamente à degradação do gênero ou pasteurização, reiteramos, antes, tem mais a proposta de uma volta suplementar ao passado. Como o pastiche, assim como qualquer outro recurso intertextual, não pretende resolver o problema da criação mas, tampouco, pretende criticá-lo, ele somente homenageia. Por fim, como exemplo para pastiche, dentre vários outros, podemos fazer referência ao livro *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, que deixa claro o cotejo, o diálogo, com o romance *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos. É o próprio autor quem nos diz sobre as bases de seu livro:

> Mas eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, eu estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos (SANTIAGO, 1987, p.116).

Ainda, no que se refere às diferenças entre os dois processos intertextuais (paródia e pastiche), o estudioso mineiro nos diz que "a paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia" (SANTIAGO, 1987, p.117). Em outras palavras, o pastiche

transgride, porém conforme anotamos, elevando a imitação ao *status* de celebração e esvaziamento, portanto, de modo inverso ao parodístico.

Por outro lado, ao contrário dos procedimentos derivacionais e implícitos que já comentamos antes, passamos agora aos procedimentos intertextuais explícitos, ou seja, àqueles que se estabelecem no texto de modo co-presencial, em contato flagrante com o texto-base. E o primeiro deles é a epígrafe. Decerto que a epígrafe é o recurso intertextual mais encontrado seja em textos não-literários, como os científicos, por exemplo, seja em textos literários que é o que nos interessa, como as narrativas, por exemplo. Este texto pode servir para introduzir outro texto com o qual dialoga. Em outras palavras, o texto recortado que introduz o novo texto tanto é presentificado (atualizado) por este outro texto que se abre como, também, ao seu turno, lança novos significados quando posto em contato com o texto que apresenta. É uma relação de mão dupla.

Reinaldo Arenas, segundo já comentamos, a título de exemplo, usa muito do recurso da epígrafe em toda sua obra. Seja na obra ficcional (poesia, narrativa, teatro) seja na obra não-ficcional (ensaios, manifestos, autobiografia e epístolas), as epígrafes dão o tom do que se seguem quando introduzem o novo texto ou, de mesmo modo, como um resumo, dão o tom daquilo que encerra uma opinião quando concluem o novo texto. Ainda que sejam menos comuns, podemos ver as epígrafes conclusivas, ao final do texto, por exemplo, na literatura do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu. Assim como Arenas, o escritor gaúcho usava muito do intertexto tanto em romances, como por exemplo, em *Onde andará Dulce Veiga?*, de 1990, quando encerra a narrativa com a epígrafe clariciana "Ah força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus" (ABREU, 1990, p.215), assim como na contística, sua maior obra, como a que conclui, por exemplo, o conto "Depois de agosto", texto inédito recolhido no volume *Ovelhas negras*, de 2002.

Para essa narrativa curta que encerra o volume, Caio F. escolheu o seu conterrâneo, o poeta Mario Quintana: "Que importa restarem cinzas/se a chama foi bela e alta?/Em meio aos toros que desabam/cantemos a canção das chamas!" (ABREU, 2002, p.237). Em ambos os casos, tanto no romance como no conto, as epígrafes conclusivas não substituem as introdutórias mas as complementam visto que nos dois casos, assim como em Arenas elas também estão presentes quando apresentam e quando encerram o texto, de modo claro, não se fazendo ocultar.

No caso do romance *El color del verano*, o narrador areniano já, na abertura da narrativa, se vale da seguinte epígrafe: "Pues do hay tantas putas ninguna obedece". Tal frase está atribuída ao escritor catalão Juan Goytisolo e se coaduna perfeitamente com a proposta irônica de Arenas, nesse grande carnaval na Ilha de Cuba de que trata a narrativa. No entanto, as epígrafes, como intertextos ou "transtextos", como prefere nomear Gérard Genette (2005), porque mais que "entre", elas –as epígrafes- estão "através" dos textos, estão para além das aberturas ou encerramentos. Há vários momentos, dentro da narrativa areniana, em que as encontramos imiscuídas, porém, com as devidas indicações necessárias, no texto do escritor holguineiro. Em um capítulo intitulado "Un paseo por La Habana Vieja en compañía de Alejo Sholejov" (p.101), por exemplo, encontramos a menção ao escritor francês Charles Baudelaire (1821-1867). Segundo o narrador,

> *Columnas, troncos de selvas posibles, foros inimaginables, coliseos infinitos*. Columnas, columnas, *mágicas columnas habaneras que nos hacen pensar, atinadamente, desde luego, en los versos de Baudelaire:*
>
> *Temple où de vivants piliers*
> *laissent parfois sortir de confuses paroles...* (ARENAS, 1999, p.103).

Neste trecho, Reinaldo Arenas cumpre todas as funções da epígrafe. Primeiramente, ele, de modo coerente, interpõe o texto poético de Baudelaire, como em uma colcha de retalhos, entre o seu texto anterior. Vale lembrar que o texto lírico do escritor francês é retirado do poema "Correspondances", do livro *Fleurs du mal*, de 1857, e trata, nessa passagem, de uma crítica à natureza humana que se instaura contra a natureza em estado puro, desse modo, portanto, coaduna com o texto areniano que, ironicamente, critica os prédios públicos não cuidados da cidade de Havana. Em segundo lugar, posteriormente ao diálogo coerente das duas vozes (narrador areniano/eu-lírico baudelairiano), temos o texto-base francês (o texto lírico) seguido da menção objetiva da autoria textual, ou seja, nome do escritor francês. Finalmente, não podemos nos esquecer de que a interposição textual está destacada graficamente, em dois versos, dentro do texto areniano, como deve acontecer em tal recurso intertextual. A epígrafe, todavia, não precisa se filiar somente a um tipo textual, como o texto literário, por exemplo, e podemos ver, na prática de Reinaldo Arenas, igualmente, o uso de outros gêneros textuais de epígrafes como os textos filosóficos, científicos, históricos ou até mesmo textos orais.

Em *Celestino antes del alba*, a título de exemplo, há várias epígrafes com sabor de oralidade como "Fuimos a recoger caimitos y lo único que encontramos fue unas guayabas verdes" (ARENAS, 2000, p.25), atribuída à avó do narrador ou, também, "Deseo, cuando recibas esta carta, te encuentres bien. Yo estoy bien. Te mando una lata de jamoneta china. No dejes de comértela. Es de la buena..." (ARENAS, 2000, p.51), atribuída, dessa vez, à mãe do menino narrador. Há, ainda, outra epígrafe "¡Almojicas bravas!" (ARENAS, 2000, p.75), por sua vez, atribuída ao tio "louco" Faustino do narrador, como assim ele aponta. Outra epígrafe é a seguinte, "Fuiste a robar comida; pero tu abuela te vio y te dio un golpe con la escoba" (ARENAS, 2000, p.91), conferida à tia Célia do mesmo condutor do discurso. Ao avô, a única (e repressiva) figura masculina da narrativa, é atribuida a seguinte epígrafe "¡Pascuas!..." (ARENAS, 2000, p.201). Por fim, para encerrar a narrativa, há a epígrafe "Para mí no hay nada como las albóndigas." (ARENAS, 2000, p.223), conferida a umas das tias do narrador. Talvez, essa seja a epígrafe mais interessante, nesse grande painel pretensamente oralizado dessa família rural cubana, uma vez que ela se repete, também, na segunda narrativa, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, publicada em 1980. Todas essas epígrafes que imitam discursos orais e familiares desfilam e constroem um mosaico sobre a família do menino narrador.

Outro modelo de intertextualidade co-presencial, marcadamente explícito, é a citação. Diferentemente da epígrafe que, via de regra, marca a abertura ou fechamento do texto como ocorre, por exemplo, com ensaios científicos, muito embora também haja epígrafe no corpo do texto literário, conforme vimos na passagem areniana que decalca o texto baudelairiano, a citação se caracteriza, sobretudo, pela retomada do texto-base no corpo do novo-texto, de modo marcado com sinais gráficos. O autor pode sublinhar com aspas, negrito ou outra marcação visual que deixe clara a presença de um texto dentro do outro. Nos textos acadêmicos, como é de se esperar, a citação é muito usada e serve para demonstrar as leituras e os diálogos existentes entre os textos, como trabalho de pesquisa. No entanto, a citação, também, acontece nos textos artísticos e poéticos, conforme podemos ver:

> Em textos literários, embora seja menos comum, também ocorre a citação. Ana Miranda, [por exemplo], em *Boca do Inferno*, insere textos de Gregório de Matos e de [Padre Antonio] Vieira, marcando-os claramente com aspas (PAULINO, 1995, p.28).

O narrador areniano, por sua vez, em *El color del verano*, não usa aspas porém coloca em destaque, pelo uso do itálico, as citações dos seus personagens literários que são, na verdade, construídos a partir de figuras históricas da cultura cubana, conforme apontamos. No primeiro capítulo da narrativa, "La fuga de la Avellaneda – Obra ligera en un acto (de repudio)" (p.17), por exemplo, encontramos vários exemplos para este tipo de citação. Vejamos um trecho:

> LA AVELLANEDA (*echando un bote al agua en el Malecón habanero*):
> *¡Perla del mar! ¡Estrella de occidente!*
> Me marcho ahora mismo aunque me parta un diente
> de perro. Ni siquiera tu brillante cielo
> *La noche cubre con su opaco velo.*
> ¡Pero voy a partir! *La chusma diligente*
> me obliga a marcharme del nativo suelo.
> ¡No puedo soportar más a esta gente!
> *¡Adiós, patria feliz, éden querido*
> donde hasta el gran esbirro a otros esbirros teme!
> Por mucho que en tu suelo fatígueme
> jamás pude encontrar un buen marido.
> ¡Ah, pero ya miro la lancha!
> Mi pecho aún más se ensancha... (ARENAS, 1999, p.21).

Nesta passagem, o narrador areniano além de (re) construir ficcionalmente a personagem "La Avellaneda", que inclusive dá nome ao capítulo do drama, a partir do personagem histórico, a poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), insere na fala da personagem fragmentos do conhecido poema "Al partir" da mesma poetisa. Tal poema, cujos excertos em destaque estão em itálico, datado de 1836, foi escrito por ocasião da sua partida da ilha cubana para a Espanha. Aos 22 anos de idade a poetisa experimenta o auto-exílio e o conhecido soneto trata justamente disso: da visão idealizada do exilado frente ao seu país de origem, quase como um outro hino de Cuba.

Avellaneda viverá mais de duas décadas na Espanha, retornando à Ilha somente, em 1859, para acompanhar o segundo marido que ocuparia um cargo político no país. Por conta dessa volta, escreve outro soneto, "La vuelta a la patria". Embora menos saudado que o primeiro, o segundo soneto, de alguma maneira, tentar acertar as arestas do exílio. A estada, contudo, da poetisa na Ilha é muito breve, uma vez que em 1864, com a morte do esposo, ela volta para a Espanha, permanecendo ali até o fim dos seus dias. Nunca é demasiado lembrar que o próprio Reinaldo Arenas, também, aos 37 anos de idade, um pouco mais tarde, deixará a "pérola do mar" caribenho em direção ao

exílio, com a diferença de ele que nunca pode voltar, pelo menos não fisicamente já que seus textos, como ele mesmo deixa claro, estão impregnados de uma cubanidade atroz.

Outro exemplo para citação, dentro do mesmo capítulo da narrativa, acontece com o personagem "Virgilio Piñera", também, tomado a partir do personagem histórico, o escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979), nascido na cidade de Cárdenas e morto em Havana. O personagem inicia sua fala, na peça, deste modo:

> VIRGILIO PIÑERA:
> *La maldita circunstancia del agua por todas partes*
> te dice, querida amiga Avellaneda, *¡parte, parte!*
> Yo también quisiera acompãnarte,
> pero no puedo ni mover las alas
> pues a mi lado tengo a Coco Salas
> que no me pierde pie ni pisada. [...]
> No permitas que te asfixie *la maldita circunstancia*
> *del agua por toda partes.*
> No pierdas tu arrogancia.
> Parte, parte.
> Parte, mujer,
> aunque partir sea tu única razón
> de ser... (ARENAS, 1999, p.22-23).

O narrador areniano, nesse momento, assim como aconteceu antes com "La Avellaneda", coloca na voz do personagem "Virgilio Piñera", como um mantra, como um refrão, o verso "La maldita circunstancia del agua por todas partes" que é o primeiro (e mais conhecido) verso do conhecido poema "La isla en peso", inserido no volume de poesias *La isla en peso*, publicado em 1943, em Cuba.

Já com a poetisa "Dulce María Leynaz", igualmente personagem nessa peça de teatro que inicia o romance, criada a partir da personagem histórica Dulce María Loynaz de Castillo (1902-1997), importante poetisa cubana, vencedora do Prêmio Cervantes, em 1992, ele escolhe os versos do poema "Juegos de agua" que constam do poemário de mesmo título, publicado, em 1947. Vejamos:

> DULCE MARÍA LEYNAZ:
> *Los juegos de agua brillan a la luz de la luna.*
> *Hay que apretar el agua para que suba fina*
> y en el agua lanzar un pomo de estricnina...
> No olviden que yo soy una dama aristocrática
> por eso me encanta la rigidez burocrática
> y le hago el juego al color escarlata.
> Yo una vez serví cocaína en bandejas de plata... (ARENAS, 1999, p.28-29).

O irônico condutor do discurso acrescenta aos conhecidos versos destacados da poetisa, na fala da personagem, traços de sua biografia como aqueles em que ela fala

sobre sua origem abastada, filha de militar, e, mais tarde, de sua vida como funcionária pública, como diretora da *Academia Cubana de la Lengua*, cargo que desempenhou até sua morte.

Outro exemplo para citação encontramos na fala da personagem "Karilda Olivar Lúbrico", tomada a partir da personagem histórica Carilda Oliver Labra, importante poetisa cubana.

> KARILDA OLIVAR LÚBRICO:
> No es amor eso que dice la pajuata,
> que amor es lo que mata.
> Amor es un *beso de carne y de me muero.*
> ¡Y eso es lo que quiero!
> Y por ese amor también Tula deambula.
> ¡Tula!
> *Profesional del fósforo* apagado,
> no me negarás que siempre en fuego has fracasado
> y que siempre te tumbó la mula. (ARENAS, 1999, p.29).

Seguindo as pistas indicadas pelo narrador, isto é, as marcas em itálico, nos deparamos com excertos do conhecido poema "Elegía en abril", que consta do livro *Al sur de mi garganta*, editado em 1949, da escritora nascida na cidade de Matanzas, em 1923.

Outro personagem que merece destaque, dentro do drama, é "Heredia", tomado do personagem histórico José María Heredia (1803-1839), o poeta romântico e grande representante da "Generación del 800", dentro da literatura cubana. Vejamos com atenção o trecho que se segue:

> HEREDIA *(tratando de ser oído por la Avellaneda):*
> *Reina del sol y las olas serenas,*
> *corta en torno la proa triunfante*
> *que hondo rastro de espuma brillante*
> *va dejando la nave en el mar.*
> No desmayes que ansiosos miramos
> el confín del incierto horizonte (ARENAS, 1999, p.32).

Os quatro primeiros versos, *ipses literis*, compõem a estrofe inicial do longo poema "Himno del desterrado" que consta do livro *Poesías,* publicado em 1825, em Nova Iorque. O texto, antes dos conhecidos poemas de Avellaneda e de Martí, também se tornou quase um sinônimo quando tratamos da questão do exilado.

Já o personagem "José Lezama Lima", sem jogos de palavras com o nome, foi tomado, como é de se imaginar, a partir do escritor, amigo e grande interlocutor de Reinaldo Arenas, José Lezama Lima (1910-1976). Atenção ao fragmento:

> JOSÉ LEZAMA LIMA: Ah, *que tú escapes,* ya que yo no pude pues la Tenebrosa Moira se interpuso, más los gondoleros de pasos evaporados que ante mí se alargan sin dejarse definir.
> Millones de horribles lestrigones salieron de *una oscura pradera, antílopes, serpientes, cantidades rosadas de ventanas,* chimborazos cornetas, duendecillos haciendo mil funciones lúbricas, cantidades hechizadas de palanganas tibetanas; gigantesco lebrel que se apresura a reculones nadando entre la sangre y da tierra del ilota (ARENAS, 1999, p.59).

Nessa passagem, o narrador toma versos dos conhecidos poemas lezamianos "A que tú escapes" e "Una oscura pradera me convida", ambos do seu livro *Enemigo rumor*, editado em 1941. Nos dois poemas, assim como já aconteceu antes, o narrador, por meio dos versos em itálico, deixa clara a simbiose do seu texto com o do escritor homenageado. No entanto, o mesmo condutor do discurso, diferentemente de antes, também, por meio de algumas imagens como "gigantesco lebrel", quase como uma alusão porque implícita, faz referência a um dos mais conhecidos poemas do autor, "Noche insular: jardines invisibles", que consta do mesmo volume dos anteriores.

Outro personagem importante, do drama inicial da narrativa areniana, é o protagonista "Martí" junto com "La Avellaneda", tomado a partir do grande mártir e escritor da independência cubana José Julián Martí Pérez (1853-1895). Vejamos:

> MARTÍ:
> ¡Qué manera de joder!...
> Me voy porque éste no es mi país,
> porque ya no puedo soportar esta vida aquí,
> porque un mundo donde sólo cuenta el dinero
> no es precisamente lo que quiero. [...]
> Pero, oyéme, *sólo las flores del paterno prado tienen olor.*
> *Aquí las alegrías no florecen*
> *y hasta las miradas injurias me parecen*
> *y el sol más que en grato calor*
> *se enciende en ira* (ARENAS, 1999, p.65-66).

Nessa passagem, o narrador toma os versos do conhecido poema "Hierro", que consta do livro *Versos libres*, publicado postumamente, em 1913, cujo tema principal, também, trata do exílio do poeta e, talvez, seja um dos textos mais conhecidos sobre a questão do exílio.

Por fim, chegamos ao último personagem poeta que aparece no drama areniano, isto é, "Valliegas". A recriação do narrador, dessa maneira, faz uma homenagem ao personagem histórico, o poeta Emilio Ballagas (1910-1954), contemporâneo de José Lezama Lima, mas comumente também associado ao poeta Nicolás Guilllén (1902-

1989) devido à sua poesia de temas e cores afrocubanos. Afora o lado preocupado com as temáticas africanas da Ilha, de mesmo modo,

> es un convincente ejemplo del poder artístico de la universalidad de la gran poesía. [...] fue en esencia poeta desasido de lo inmediato y concreto social en una época de conmociones sociales resonantes y perdurables, poeta idealista, religioso y aun ensimismado (LAZO, 1974, p.226).

Vejamos o seguinte trecho:

> VALLIEGAS:
> Soy *un árbol, la punta de una aguja...* (ARENAS, 1999, p.55)

E mais adiante:

> VALLIEGAS:
> *No soy el que frecuenta aquellas salas presidida por una sanguijuela...*
> (ARENAS, 1999, p.55).

O personagem entra no drama com a sua fala pautada pelo seu conhecido verso do poema "Nocturno y elegía" o que, mais tarde, também, será reiterado, mais uma vez, por outro verso conhecido do longo poema. Os textos líricos fazem parte do poemário *Nocturno y elegía: un poema*, publicado em 1938.

É interessante pontuar duas ocorrências, de naturezas distintas, uma mais objetiva e outra mais subjetiva, bem particulares, porque não gratuitas ou coincidentes nessa peça de teatro dentro do romance areniano. A primeira delas, mais objetiva e pontual, se faz na escolha dos autores cubanos (alguns do século XIX e outros do século XX) pelo narrador e a sua predileção pelos poetas. Com a exceção de José Lezama Lima e de Virgilio Piñera que escreveram menos poesia e mais prosa, os demais escritores, ou seja, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José María Heredia, José Martí, Dulce María Loynaz, Carilda Oliver Labra e, por fim, Emilio Ballagas, todos eles, para além de cultivar outras modalidades textuais, em maior ou menor grau, se dedicaram à poesia.

A segunda observação que merece destaque, mais subjetiva e fluida, ainda no que tange à escolha dos escritores, se refere à questão do exílio presente em suas obras. Muito embora José Lezama Lima e Emilio Ballagas não tivessem conseguido exilar-se da Ilha, eles conheceram o insílio literário dentro do seu país, após o triunfo da revolução, em 1959, e seus livros, também em alguns momentos, tratam desse tema. Já Virgilio Piñera, junto com Lezama Lima, um dos grandes mentores de Arenas, ainda que tenha se exilado na Argentina, durante a ditadura de Fulgencio Batista, não

conseguiu sair do país, novamente, quando do embrutecimento da revolução castrista. Por sua vez, as poetisas Dulce María Loynaz e Carilda Oliver Labra, talvez, por serem as que possuem a produção mais recente, não tenham se dedicado muito ao tema e à questão do exílio.

No entanto, por fim, para fechar o ciclo, tomamos os três grandes poetas cubanos do século XIX, isto é, José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda e, também, José Martí, como os maiores exemplos para a questão do escritor exilado. Como o exílio é um dos motes caros do romantismo, talvez, por isso os autores apareçam reiterados no texto, uma vez que todos eles escreveram boa parte de sua obra no exílio involuntário a que foram submetidos: José María Heredia, no México; Gertrudis Gómez de Avellaneda, na Espanha; e, finalmente, José Martí, em vários países, incluindo os Estados Unidos. Suas obras igualmente tratam desse sentimento de não pertencimento e de nostalgia, tão comuns no texto do exilado.

O narrador areniano de *El color del verano*, de mesmo modo, tanto pela escolha dos seus antecessores escritores homenageados como, mais tarde, dentro do texto, em vários momentos, volta ao tema do exílio uma vez que escreve a sua obra nas suas últimas horas de vida, conforme ele nos diz em várias oportunidades. Contudo, não podemos nos esquecer que o exílio que o narrador areniano trata, diferentemente neste momento dos três escritores românticos anteriores, se atualiza e se constrói, também, em um espaço à parte do heterossexismo hegemônico e compulsório, como bem anota o crítico inglês Karl Posso (2009):

> No que se refere a esse exílio homossexual, [...] é preciso notar que a civilização em seu todo, como teóricos de Freud a Hocquenghem argumentaram, foi estruturada na supressão do desejo homossexual [...]. Desta maneira, na melhor das hipóteses, o exílio para o homossexual empreende um movimento em direção a uma sociedade mais tolerante [...]. Todavia, numa tentativa de desafiar a abjeção recorrente, o exílio dos narradores-protagonistas nestes textos tende a implicar a adoção de uma transitoriedade nômade e de um anonimato, um modo ambíguo de existência despatriada (de ingovernabilidade) como meio de realização existencial (POSSO, 2009, p.26-27).

No que tange, ainda, aos processos intertextuais co-presenciais, de maneira explícita, não podemos nos esquecer da referência e da alusão. A referência é a intertextualidade mais direta em que o referente, dentro do texto-novo, é explicitado de modo claro. No texto literário, geralmente, ela está associada a nomes de personagens impactantes da literatura universal ou a títulos de obras, muito embora, também, haja,

em menor número, referência a autores. Vejamos dois exemplos para referência, encontrados no capítulo "Una carta" (p.98), de *El color del verano*:

> Desde luego que lo primero que hice al llegar, sin sacudirme las ladilas del camino, fue entrar en una librería y preguntar por el libro *El espejo mágico*. Ni en español, ni en francés, ni en chino he encontrado ese libro que tú tanto me encargaste y que me perdiste en una playa mientras huías de algún bugarrón asesino. Así que tendrás que continuar tu novela sin citar ese libro, como has hecho en las otras, o pon las mismas citas ya citadas (ARENAS, 1999, p.98).

Nessa passagem, o narrador fazendo referência, destaca o nome do livro *El espejo mágico*, lançado em 1942, do arquiteto e matemático holandês Maurits Conellis Escher (1898-1972). O livro, sua obra mais conhecida, traz diversas litografias. Afora a referência textual ao título da obra, dentro do texto-novo, conforme já anotamos, cabe que apontemos, também junto à referência, outra marca do narrador areniano: a metarreferência. Logo após indicar a referência ao texto que procurava, o narrador (o remetente da carta), ironicamente, aconselha seu interlocutor (o destinatário da carta) a que continue a escrita de seu romance mas sem citar o tal livro. E termina seu texto fazendo um jogo lingüístico com o vocábulo "citação" quando diz "citas já citadas".

O segundo exemplo para a referência, de mesmo modo, encontramos no mesmo capítulo:

> En cuanto a las vacas sagradas del exilio, son eso, vacas. Todas se creen geniales y son muy hipersensibles en lo relacionado con su ego. Ninguna de ellas piensa ni siquiera por un instante ser de menos valía que el mismo Cervantes (ARENAS, 1999, p.98).

Segundo afirmamos há pouco, a referência também pode ocorrer, para além dos nomes dos personagens e/ou dos títulos das obras, com os nomes dos próprios autores, como quando o narrador areniano, no exemplo anterior, em sua feroz crítica aos escritores cubanos exilados ("vacas sagradas"), traz o nome do escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616). Em tom de deboche, o narrador diz que os escritores exilados, por conta de sua "hipersensibilidade egocêntrica", não se crêem menos que o grande escritor de *Dom Quixote* e, por conta disso, deixa claro tanto a sua leitura dos clássicos como a sua preferência por alguns autores.

Assemelhada à referência, a alusão, por sua vez, se caracteriza por ser "um tipo de intertextualidade fraca, uma vez que se nota apenas uma leve menção a outro texto ou a um componente seu" (PAULINO, 1995, p.29). Muito embora a alusão, assim como ocorre com a referência, com a citação e com a epígrafe, igualmente, seja um tipo de

intertextualidade, co-representativa, de modo explícito, posto que ela não deriva mas coexiste ao lado do texto-novo, de todas as anteriores, ela é a menos explícita. Em outras palavras, dentro do processo explícito de diálogo textual, ela faz uma ligação indireta entre as fontes, ao contrário da referência que faz um cotejo direto entre os textos.

> Entende-se por alusão toda referência, direta ou indireta, propositada ou casual, a uma obra, personagem, situação, etc., pertencente ao mundo literário, artístico, mitológico, etc. e que seja do conhecimento do leitor. [...] E articula-se com a noção de intertextualidade (MOISÉS, 2004, p.18-19).

Nunca é demasiado lembrar, corroborando as palavras do estudioso, que a alusão bem como qualquer processo de intertextualidade somente existe a partir da leitura de mundo do interlocutor. Trazemos, na seqüência, alguns casos de alusão encontrados na narrativa *El color del verano*:

> Yo pintaré a Tomasito la Goyesca delatándose a sí misma ante las computadoras por no tener ya a quién delatar. Pintaré los encendidos pedregales y los charcos pestilentes donde la juventud se congrega soñando que está en una playa (ARENAS, 1999, p.88).

Nessa passagem, o narrador, no capítulo intitulado "Pintando" (p.88), faz alusão ao conhecido pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828), por meio do aposto explicativo dado ao personagem "Tomasito la Goyesca". Cabe-nos dizer, por conta disso, que esse personagem é reiterado na obra do escritor holguineiro e, na autobiografia *Antes que anochezca* (1992), que foi reescrita e terminada ao mesmo tempo em que *El color del verano*, Reinaldo Arenas nos explica o porquê de tal alcunha:

> El ejemplo máximo de este tipo de loca era Tomasito la Goyesca, un joven que trabajaba en la Biblioteca Nacional y al cual bauticé con este apellido porque era como una figura de Goya; enano, grotesco, caminaba como una araña y tenía una voracidad sexual incontrolable (ARENAS, 2008, p.103).

Outro exemplo para alusão podemos perceber no capítulo chamado "Viaje en tren" (p.127), também, na mesma narrativa. Vejamos:

> El pájaro de fuego, digo, la Reina de las Arañas, tiró al suelo dos maletas de cartón, un baúl, unos bultos que pretendían ser maletines, varias jabas y una mochila, y con grandes aspavientos se abalanzó sobre Gabriel, quien ante la presencia casi lumínica de aquél pájaro se convirtió en la Tétrica Mofeta (ARENAS, 1999, p.127).

O narrador, desta feita, constrói a alusão, também, a partir de um personagem, nesse caso, o personagem "Reina de las Arañas". Nesse caso, no entanto, o condutor do

discurso não busca o diálogo em uma figura histórica, como aconteceu com "Tomasito la Goyesca" e com Francisco de Goya mas em uma figura ficcional, o personagem "La mujer arãna", do romance *El beso de la mujer araña* (1976), do escritor argentino (e exilado) Manuel Puig (1932-1990). O personagem "La mujer araña", uma diva do cinema russo e *alter ego* do personagem Molina, somente existe enquanto imaginação do vitrinista homossexual nos longos diálogos com o personagem Valentín, um preso político e seu objeto de desejo, com quem divide a cela da prisão, dentro da narrativa. O narrador areniano traz para a cena, igualmente, um personagem homossexual ("pájaro"), "la Reina de las Arañas", carregando diversas peças de roupas e objetos, assim como o vitrinista Molina, mas que ao entrar em contato com o outro personagem, o viril "Gabriel" (umas das três facetas do narrador), acaba por transformá-lo em "la Tétrica Mofeta".

Para além dos nomes do personagem ("la Mujer Araña") e do romance (*El beso de la mujer araña*), a alusão, isto é, a sutil referência, se constrói, mais importante, pelo caráter de transformação porque passam os personagens de ambas as narrativas. Tanto Molina, ao final da narrativa de Puig, como Valentín já não são os mesmos. O vitrinista Molina, antes alheio à situação política que assolava o país, na ditadura argentina, tornou-se, por fim, atuante no processo de luta pela redemocratização, assim como, também, o militante Valentín, antes monossilábico e com graves problemas de relacionamento, tornou-se mais emocionalmente fortalecido. De igual modo, finalmente, em *El color del verano*, nesse trecho, percebemos o processo de mudança de "Gabriel" e a conseqüente transformação em "la Tétrica Mofeta", sua versão mais enfrentativa e homossexual. Por outro lado, não podemos deixar de apontar que existe também a alusão ao personagem "la Reina de las Arãnas" com a inversão paródica com o nome do escritor do romance em questão, Reinaldo Arenas.

Por fim, outro exemplo de intertextualidade para alusão, encontramos no capítulo "Los zapaticos de rosa, el anillo mágico y las patas de rana de noventa millas" (p.165). Nessa passagem, o narrador, assim, nos diz:

> Formando el eterno grupo de siempre, la Duquesa, la Sanjuro, la Reina, la Triplefea y la Supersatánica hablaban de la última película de Carita Montiel que acababan de ver. Infelices, pensó la Tétrica Mofeta, para esas pobres locas esa peliculita de los años setenta es la última, ni siquiera saben que ya la Montiel se murió de vieja con más de cien años (ARENAS, 1999, p.172).

O condutor do discurso, nesse momento, com uma de suas três *personas* discursivas, "la Tétrica Mofeta", em um tom burlesco e irônico, conta-nos da ida ao cinema com os amigos para assistir ao último filme de "Carita Montiel". A alusão aqui, de modo claro, faz referência à cantora e atriz espanhola Sara Montiel ou, para muitos, Sarita Montiel, nome artístico de María Antonia Alejandra Vicenta Elpidia Isidora Abad Fernández, nascida no pequeno povoado de Campo de Criptana, em 1928, próximo à cidade de Montiel, na província de Ciudad Real, daí a associação com seu nome.

A cantora e atriz, depois de alguns filmes espanhóis medianos como "Te quiero para mí" (1944), "Empezó en Boda" (1944), "Se le fue el novio" (1945), "Locura de amor" (1949), "La miel es mucha" (1949), dentre tantos outros, conheceu o sucesso e obteve algum reconhecimento na Europa. No entanto, foi somente a partir de sua ida para o México, na década de 1950, e, posteriormente, para os Estados Unidos, que Sara Montiel conheceu o êxito internacional, junto à indústria cinematográfica estadunidense, nos anos de ouro do cinema, como a nova "Gilda" de fala espanhola, o novo mito *hollywoodiano*, devido à sua beleza. Desde então, como já havia acontecido com outras divas do cinema, por exemplo, a alemã Marlene Dietrich (1901-1992), na década de 1930; e a estadunidense Rita Hayworth (1918-1987), na década de 1940; Sara Montiel, do mesmo modo, a partir da década de 1950, passou a fazer parte do imaginário *gay* e da homocultura como um ícone singular. Não é casualmente que o narrador, isto é, "la Tétrica Mofeta", coloca junto de si e dos amigos ("esas pobres locas") a figura emblemática da cantora e atriz espanhola

Se tomarmos alguns dos pressupostos da teoria sobre o homotexto (STOCKINGER, 1978), princípio desde o qual vemos a leitura desse texto de Reinaldo Arenas, cujas características repousam em, dentre outras, "la función del *slang* o jerga, esto es, un código lingüístico de minorías" (GUTIÉRREZ, 2007, p.28), então, a passagem coaduna perfeitamente com a proposta homotextual da narrativa. Em outras palavras, o narrador, para além do código lingüístico de um grupo minoritário, os *gays*, por exemplo, (as irônicas inversões, nos artigos definidos, entre os gêneros masculino e feminino demostram isso), encontrado nesse tipo particular de (homo) texto, se ancora, nesse universo de homocultura, igualmente, para além do signo lingüístico mas, também, no signo cultural.

Acrescentamos, pois, aos caracteres do homotexto, apregoados pelo estadunidense Jacob Stockinger, na década de 70, um gosto deliberado e crítico pelos universos *camp* e *kitsch* de nossa cultura contemporânea. E agora, voltamos à nossa

personagem Sarita/Carita Montiel que sempre esteve associada aos universos *camp* e *kitsch*, assim como uma Carmem Miranda (1909-1955) de fala espanhola que não leva os abacaxis nem os balangandãs, mas leva as suas *castañuelas* para *Hollywood* para encarnar a eterna cigana Carmen. Reinaldo Arenas, conforme já dissemos, desde muito pequeno, gostava e ouvia as melodramáticas histórias folhetinescas, nas rádio-novelas cubanas e mexicanas, e nutria um gosto especial pelas figuras femininas desse universo, ou seja, pelas sofridas heroínas dessas tramas, conforme nos diz na sua autobiografia. Mas, afinal, o que seria *camp* e *kitsch*? Desde que surgiram, envoltos na época da contra-cultura, na década de 1960, tais conceitos sempre estiveram conectados à homocultura, chegando-se ao ponto do Dicionário *Webster*, de Língua Inglesa, assim definir o verbete: "*Camp*: homossexual. Alguma coisa de tão ultrajante, imprópria e de tanto mal gosto que pode ser engraçado" (SAIA, 1995, p.53).

Desse modo, temos a analogia que chegou ao principal, ou seja, o adjetivo usado de forma substantiva. Se *camp*, ao menos no início, devido a sua peculiaridade de perversão e prática de travestismo, estava associado ao universo homoerótico, para o tradicional dicionarista britânico ele, por si só, já significaria aquilo que, antes, pensava ser apenas acessório. Por outro lado, a definicão de *kitsch* também surge a partir do amplo conceito de *camp* e do que ele primava. Segundo o *Dicionário Larousse de Cinema*, "é o extravagante, o insólito, o estrambólico, o mau gosto elevado a valor de ouro" (SAIA, 1995, p.53).

Ambos conceitos, *camp* e *kitsch*, foram cunhados pelos intelectuais estadunidenses, conforme dissemos, na década de 1960, representantes das classes dominantes, daí a associação sempre pejorativa com as classes populares e com a indústria midiática cultural, e sempre tentaram "adjetivar um comportamento, um estilo, uma prática" (SAIA, 1995, p.53). Se o *camp* e o *kitsch*, porque teorizados desde o ponto de vista da classe dominante, a detentora dos bens culturais, desde sempre, representaram "o mau gosto", isto é, "o gosto das classes desfavorecidas", então, parece-nos muito coerente que eles estivessem, também, desde a gênese, conectados com a homocultura. Vale dizer, de outro modo, que somente a leitura tradicional e anacrônica de uma parte significativa da crítica cultural, a *intelligentzia*, que se porta pelos ditames da heteronormatividade, é que poderia, desse modo, enquanto detentora da crítica, tentar solavancar o conceito e a sua prática.

Mas tal qual o lírio, a flor que nasce do pântano, ambos os conceitos e a *práxis*, sobrevivem e se insurgem em meio ao lodo porque representam muitos e muitos por

eles se vêem (e se sentem) representados. Com o que uma grande parte da crítica, talvez, não contasse foi com o grande interesse, sobretudo, a partir da década de 1970, justamente pelos bens culturais (livros, filmes e iconografia) que contivessem e/ou usassem o *camp* e o *kitsch* como formas de expressão. O auge de tão ascensão será, por fim, na década de 1990, com vários departamentos de literatura e teoria literária, nas muitas universidades dos Estados Unidos e da Europa, pesquisando os *Cultural Studies* e, também, mais tarde, os *Gays Studies*.

Quando o condutor da narrativa, "la Tétrica Mofeta", parodia de modo sarcástico e debochado, Sara ou Sarita Montiel (no diminutivo, como também é reverenciada), travestindo-a, por sua vez, em "Carita Montiel", também, uma importante atriz e diva dos *gays*, ele está performatizando seu texto. Em outras palavras, pela aparente oposição, pelo deboche, ele nada mais está fazendo, na verdade, que somente homenageá-la. Gostaríamos, como exemplo para essa inversão performativa, de lembrar que "I love to hate you", a conhecida canção do grupo britânico *Erasure*, que consta do disco "Chorus", de 1991, também em linguagem performática diz exatamente isso. Quando o eu-lírico diz, na canção, "eu amo odiar você", na verdade, ele está dizendo o seu contrário. Se a maior parte dos apaixonados (a heteronormatividade) diz "eu te amo", quando envoltos dos sentimentos amorosos, a menor parte dos mesmos casais apaixonados (a homonormatividade) busca, também, uma mesma maneira (em conteúdo) para expressar seu afeto porém (em forma), de modo próprio, ou inverso àquele imposto e compulsório que a maioria diz.

Quando o narrador ironiza dizendo que os amigos ("pobres locas") não sabem que aquele filme, da década de 70, é um dos últimos da atriz e que ela, "Carita Montiel", já havia morrido com mais de cem anos, pela *performance*, o que ele quer dizer é justamente o seu reverso, conforme já apontamos. Desde que surgiu a personagem Sara (ou Sarita) Montiel, figurando nos créditos do seu segundo filme, "Empezó en Boda", no ano de 1944, visto que a criação da personagem coincide com a criação de seu nome artístico, o primeiro ato, surgiu, *a posteriori*, o segundo ato, também, a atriz e a cantora que a Espanha e depois o mundo conheceriam. O que o condutor do discurso quer dizer, em verdade, pela *performance*, pelo deboche, pelo humor *queer*, é da sua admiração pela personagem espanhola e da importância dessa diva dentro da homocultura na qual ele se insere junto com os seus pares. A mesma admiração e fascínio por Sara Montiel, também, já foram expressados pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar, por exemplo, na criação da personagem travesti "Zahara", do filme *La mala educación*, de 2004. A

homenagem veio em mão dupla, tanto na versão árabe (Sara/Zahara) para o nome da personagem assim como, também, pela *performance* de "Quizás, quizás, quizás", grande sucesso, de 1947, do compositor cubano Osvaldo Farrés (1903-1985), imortalizado na voz da cantora espanhola.

Muito próximo da idéia proposta de leitura homotextual do fenômeno cultural (e com ela parceiro) está o conceito de linguagem performativa, conforme já expusemos. A linguagem performativa, ao contrário do que muitos possam pensar, surge a partir do texto literário "tratando-se da presença corporal do leitor de literatura" (ZUMTHOR, 2007, p.27). Ela não vem exógena, do exterior, como um corpo estranho, e invade o espaço dos estudos literários, senão o contrário. Antes, dentro desse espaço de literatura e cultura, se impõe (e se interpõe) como um texto corporificado que deve ser igualmente lido e percebido. Esse corpo, portanto, será muito importante para a apreensão sígnica do texto porque representa "no sentido pleno da palavra [*performance*], uma 'forma': não fixa nem estável, [porém] uma forma-força, um dinamismo formalizado" (ZUMTHOR, 2007, p.29).

Historicamente a palavra é de origem francesa, no entanto, nos chegou por meio dos ingleses, para na década de 1930 e 1940 migrar para os Estados Unidos, em meio às malas dos artistas mambembes de teatro e, desde então, seu uso foi emprestado ao jargão dramatúrgico. Já na década de 1950, a palavra e o conceito foram incorporados, também, pela lingüística, dada a sua proximidade com a expressão oral. Semanticamente está muito associada à idéia de prática, mas nem por isso lhe são alheias outras manifestações culturais como, por exemplo, o texto escrito seja ele uma poesia, um conto ou até mesmo um romance, como no nosso caso, *El color del verano*. Isso porque "habituados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele" (ZUMTHOR, 2007, p.30), esquecendo-nos dos outros aspectos que lhe podem enriquecer a leitura.

Se a linguagem performativa, pela sua origem e objetivo, de algum modo, se associou aos aspectos não-verbais, por outro lado, é importante que não nos esqueçamos, também, que algumas culturas "a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual" (ZUMTHOR, 2007, p.31). Todavia, diferentemente da abordagem tradicional da crítica literária, mais importante que o

> saber-fazer (nossa tradução), na *performance*, [nós diríamos] que ela é o 'saber-ser'. É um saber que implica e comanda uma presença e uma

> conduta [...] uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2007, p.31).

O corpo, na *performance*, tem um papel preponderante porque catalisador da mudança e da experiência o que faz, por sua vez, que a linguagem performativa se realize no e através do corpo. Em outras palavras, em uma mão dupla, temos o texto que se faz no corpo e ao mesmo tempo temos o corpo que se permite ver pelo texto.

Com atenção, atentemo-nos ao seguinte fragmento, de *El color del verano*:

> Cuando la Glu-Glú vio emerger del mar al Ángel de Marianao, se dijo: Ese pez es para mí. Y dueña de sí misma le hizo una señal para que el pez de oro se le acercase. [...] Por eso, sin mayores trámites, le dijo a Tatica que tenía un cuarto en Miramar y que lo invitaba a pasar un rato con ella y hasta oír unos discos de los Beatles. Tatica aceptó e inmediatamente su trusa se levantó dando señales muy promisorias (ARENAS, 1999, p.190).

Interessante observar, nessa passagem encontrada no capítulo "La loca de los candados" (p.190), que afora o narrador, desde o título da pequena narração até o epílogo dessa saga de "Glu-Glú" por conseguir fazer sexo com seu objeto de desejo, isto é, "Tatica", construir uma história cômica com vários elementos risíveis, tais como, a ironia, a hipérbole, a escatologia, dentre outros, igualmente, podemos anotar elementos de linguagem performativa. Tomemos o exemplo da ironia, em primeiro caso, de que se vale o narrador, no texto:

> Es necesario aclarar que la Glu-Glú era una loca experta en levantar delincuentes y llevárselos a su cuarto. [Pero] como sabía que todo pájaro estaba siempre expuesto a ser robado aun por su más fiel amante, la Glu-Glú se las había arreglado para que todas sus propiedades estuviesen atadas a tres, cuatro y hasta diez candados (ARENAS, 1999, p.190).

A ironia do narrador areniano acontece justamente no segundo período da passagem, no momento em que ele diz que a personagem é consciente do perigo de ser roubada mesmo que seja pelo seu mais fiel amante de quem deveria esperar alguma consideração. Claro está, também, de veia irônica, que antes disso, o mesmo narrador diz que a personagem, com alguma freqüência, levava tipos suspeitos e delinqüentes para sua alcova. Ainda, no mesmo trecho, como segundo caso, o narrador, para causar o riso, se vale da hipérbole, do exagero, quando conta que a personagem guardava seus bens ("el refrigerador", "el televisor", "las lámparas tífani", "el tocadiscos" e "la cama y el sillón"), todos eles com vários cadeados. Porque, segundo o mesmo narrador, "todo eso parecía comunicarle cierta seguridad a la Glu-Glú" (ARENAS, 1999, p.190).

No entanto, a hipérbole chega ao seu máximo quando o narrador ultrapassa a marca das dezenas e das centenas para dizer que as chaves dos cadeados já passavam da casa do milhar: "Así, la loca se puso en las espaldas la mochila con las mil llaves. Sí, mil eran las llaves que cargaba el pájaro" (ARENAS, 1999, p.191). Ao que a própria personagem, finalmente, responde ao narrador, de forma jocosa e tempestuosa: "- Mil no, querida, mil siete, que yo las conté una por una..." (ARENAS, 1999, p.191).

Chegamos, por fim, ao terceiro caso, ou seja, à escatologia, também, presente nesse capítulo e que ocasiona o riso. Para além dos móveis e dos aparelhos eletrônicos (algo muito raro e caro no país, naquele momento) que possuía a personagem, todos evidentemente guardados pelos cadeados, o mesmo narrador nos conta que "Hasta la taza del inodoro estaba cubierta por una jaula metálica y protegida por gruesos candados de seguridad" (ARENAS, 1999, p.190). A imagem desse vaso sanitário coberto por uma tela e amarrado com cadeados, de um lado, provoca a escatologia desde o começo, e daí o riso uma vez que "trata dos excrementos" (Dicionário da Língua Portuguesa comentado pelo Professor Pasquale, 2009, p.245). Porém, de outro lado, talvez, levando-se em conta o advérbio usado pelo narrador "até" (inclusive), podemos pensar, também, em uma feroz crítica ao sistema revolucionário (um dos grandes motes de Reinaldo Arenas) que faz com que as pessoas não tenham direito aos bens de consumo, nem que seja um vaso sanitário em sua casa.

Por fim, chegamos, ao último exemplo para a escatologia, encontrada no capítulo. Como havia muitos cadeados, mais de mil, na verdade, segundo o narrador, "Glu-Glú" levou quinze anos (em um caso de hipérbole) para que conseguisse abrir sua casa e, dessa maneira,

> La Glu-Glú no era una loca joven sino una loca vieja, pelleja, calva y huesuda. Tatica, que realmente quería poseer (y no robar) a la Glu-Glú juvenil, al ver aquel viejo frente a él que se volvía y lo invitaba a entrar en el cuerpo, reculó espantado saltando por encima de todas las rejas. La loca, al verse en el espejo empotrado de su cuarto, decidió quitarse la vida (ARENAS, 1999, p.192).

O narrador se vale do grotesco, em maior medida, quando da descrição da senilidade de "Glu-Glú" como, também, em menor medida, se vale da escatologia no asco que essa mesma senilidade causou no seu objeto de desejo, "Tatica". Assim como acontece com a mulher, na visão patriarcalista e heteronormativa, que somente tem o atributo da beleza e da juventude, ao contrário do homem, detentor da virilidade procriativa e da inteligência, o narrador, igualmente, trata a personagem "Glu-Glú" que,

não sendo mais jovem nem atraente, está fadada, por isso, à solidão e/ou à morte. Ela prefere a última opção.

Passados, agora, os momentos da ironia, da hipérbole e da escatologia, e eles não são estanques ou excludentes, gostaríamos de comentar o mesmo capítulo próximo da linguagem performativa uma vez que "a *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade" (ZUMTHOR, 2007, p.31). Desde o começo da narrativa, o condutor do discurso nos coloca diante dos corpos expostos seja o de "Glu-Glú" seja o de "Tatica". Esses mesmos corpos porque virtuais nos chegam muito próximos, já que, também, conseguimos atualizá-los e tomá-los como reais. O estudioso suíço, ainda, teorizando sobre a linguagem performativa, nos diz que "a *performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional" (ZUMTHOR, 2007, p.31).

Quando tomamos a narrativa *El color del verano*, não podemos nos esquecer de que o condutor do discurso nos fala desde a perspectiva homoerótica (contexto cultural), no entanto, essa mesma perspectiva singular é a de um grupo específico de pessoas que estão marginalizadas (contexto situacional) pelo sistema político (e cultural, ao final das contas) vigente na Ilha. Talvez, o narrador ou os narradores ("Gabriel", "la Tétrica Mofeta" e "Reinaldo") estejam marginalizados e ele ou eles, em alguns momentos, nos dão algumas pistas, porém, com certeza, o escritor Reinaldo Arenas, aquele que faleceu, em 1990, está marginalizado, desde 1967, quando publica seu primeiro (e único) romance em terras cubanas.

Em outro momento, Zumthor, citando as contribuições teóricas do folclorista estadunidense Dell Hymes (1927-2009), para a linguagem performativa nos diz que, dentro do universo cultural, podemos classificar em três tipos a atividade de um homem, isto é, "comportamento", "conduta" e "performance". Por comportamento, podemos pensar em tudo o que é produzido por uma ação qualquer; depois, quanto à conduta, podemos pensar que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, chegamos à *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade (ZUMTHOR, 2007, 31-32). Se pensarmos na personagem "la Glu-Glú" conseguimos vê-la a partir dessa tríade proposta pelo teórico. Quando a personagem olha o seu objeto de desejo, isto é, o viril e jovem "Tatica", em trajes mínimos, na praia e, por isso, ela mais o deseja, temos um "comportamento" legítimo de qualquer ser humano e que, a seu modo, suscitou uma determinada ação.

Mais tarde, quando a personagem o aborda na praia, com malícia no olhar e o convida para ouvir o disco dos Beatles, na sua casa, ela teve uma "conduta", também, honesta e coerente, porém, que devido aos ditames socioculturais (a heteronormatividade) fez com que a personagem tivesse que esconder o motivo do seu afeto na sua casa. Por fim, quando os personagens após todo o itinerário longínquo conseguem chegar até o destino final, isto é, seu apartamento, mas não conseguem consumar o ato desejado e esperado por ambos, visto o problema que houve com os milhares de cadeados da porta, ainda assim houve a *performance* posto que o sujeito, nessa terceira fase, assume o risco e responsabilidade pelos seus atos.

Outro escritor importante para Reinaldo Arenas, sem dúvida, é Marcel Proust (1871-1922). Conforme dissemos antes, além da *Ilíada* o texto *Em busca do tempo perdido* (1913), do escritor francês, estava entre os seus textos de cabeceira e em *El color del verano* percebemos isso de modo evidente por meio do personagem, também escritor, "Delfín Proust". O personagem aparece na primeira parte do romance, isto é, na peça de teatro em um diálogo com o escritor "Endinio Valliegas" e nesse colóquio, de modo sarcástico, como se fosse um "desafio", quase que rimado, ambos personagens tratam de suas particularidades. "Delfín Proust", dando o tom debochado e de disputa, é que inicia o repente convocando o seu oponente: "DELFÍN PROUST: Ahí sube la loca de mama y paga, o mejor dicho, la Valliegas" (ARENAS, 1999, p.55). Ao que o desafiado, seguindo o tom jocoso da linguagem *queer*, diz: "ENDINIO VALLIEGAS (*sobre el Malecón*): Descalza voy por la arena y por la mar desnuda, porque soy una rosa caracola" (ARENAS, 1999, p.55). E para dar rima ao texto anterior, o escritor replica–o contestando a imagem feminina de diva criada para si por Valliegas: "DELFÍN PROUST (*interrumpiéndolo*): Tú lo que eres es un comebola" (ARENAS, 1999, p.55).

A obra do escritor francês, ao contrário de sua personalidade discreta, sempre foi alvo de estudos e alusões ao homoerotismo, desde pequenas imagens no primeiro tomo *O caminho de Swann* (1913) até o sétimo e último volume, *O tempo redescoberto* (1927), passando claro pelo quarto volume -e mais explícito- *Sodoma e Gomorra* (1922). A partir disso, a crítica considera que

> La primera de las grandes novelas en las que la sexualidad constituye su base, tanto como concepto para analizar como conducta para observar, es *En busca del tiempo perdido*. Proust comenzó a escribir esta obra hacia 1909 –si bien su primer volumen, *Por el camino de Swann*, no se publicó hasta 1913, el mismo año que *La muerte en Venecia*, de Mann- y siguió trabajando en ella hasta su fallecimiento,

> ocurrido en 1922, fecha del *Ulises*. Como literatura gay, *En busca del tiempo perdido* insiste en hacer notar que los invertidos abundan, y mucho, por todas as partes, a lo largo y a lo ancho de la sociedad, aunque a menudo invisibles para el observador inexperto; también es notable el hecho de que Proust parece creer que sus lectores acaso comparten los intereses sexuales de sus personajes (WOODS, 2001, p.203).

O narrador areniano, conforme já anotamos, faz isso não somente com a criação dos personagens "invertidos" "Delfín Proust' e "Endinio Valliegas" mas com todos os personagens do romance em um projeto de homoerotização do espaço insular.

Finalmente, chegamos ao último dos processos de intertextualidade, co-representativos, de modo explícito, que é a tradução, conforme havíamos anunciado. De modo geral, pensa-se que a tradução seja somente uma transposição lingüística (e não que isso não seja importante) de uma língua para outra, contudo, tratamos aqui antes da tradução "como processo complexo, [que] pressupõe, além de questões lingüísticas e culturais, um trabalho de criação. Isto ocorre, sobretudo, na tradução de textos literários" (PAULINO, 1995, p.42).

Dessa maneira, como uma recriação literária, a tradução adquire outros matizes, muitos desses validados pela percepção dos processos intertextuais que a amparam e que, portanto, graças a eles, a resgatam do limbo e a colocam na ordem do dia. Muitos escritores brasileiros, de poesia ou prosa, paralelamente ao seu ofício criativo, se dedicaram, também, à tradução de textos literários, como Manuel Bandeira (1886-1968), Haroldo de Campos (1929-2003), Machado de Assis (1839-1908), Clarice Lispector (1920-1977) e Cecília Meireles (1901-1964), dentre tantos outros. Talvez, por isso, a tradução literária, cada vez mais, tenha se aproximado da paráfrase, "principalmente quanto à possível liberdade do tradutor de se nutrir de outros textos (além do original) livrando-se, conseqüentemente, da prisão à fórmula única e redutora" (SOUZA, 1993, p.36).

Mas se, por um lado, a tradução literária empreendida por um tradutor *suigeneris*, ou seja, um escritor, um leitor especial, como anotamos nos exemplos anteriores, desde o advento dos estudos sobre a intertextualidade, é saudada enquanto processo (re) criativo, por outro lado, não podemos nos esquecer de quando a mesma tradução literária é assumida por um tradutor não escritor. Agora, neste caso, em um processo inverso, ou seja, de como o escritor se vê diante da tradução de sua obra, podemos citar o exemplo da relação amistosa e de admiração que havia entre o escritor brasileiro João

Guimarães Rosa (1908-1967) e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. O escritor de *Grande Sertão: Veredas*, tido por alguns como "intraduzível", igualmente, vê na tradução literária um método contemporâneo de aproximação e de recriação artísticas. Em uma carta para seu tradutor italiano, ele assim nos diz:

> Não se prenda estreito ao original. Voe por cima, e adapte, quando e como bem lhe parecer. […] Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse traduzindo de algum 'ato original', existente alhures, no mundo astral ou no 'plano das idéias', dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa 'tradução'. Assim, quando me 'retraduzem' para outro idioma, nunca sei, também, em caso de divergências, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do 'original ideal', que eu desvirtuara… (ROSA, 2003, p.60).

Reinaldo Arenas, por sua vez, sempre teve uma relação ora amistosa ora conflituosa com seus tradutores. Depois da sua estréia cubana com *Celestino antes del alba*, em 1967, nenhum outro livro seu foi publicado no país restando-lhe, portanto, recorrer às edições estrangeiras. Seja no original em espanhol, publicado, sobretudo, na Espanha (a partir da década de 1980) ou em países hispânicos como México (década de 1960), Uruguai (década de 1970) e Venezuela (década de 1980), por exemplo, seja por meio das traduções francesas (a partir da década de 1960), é somente no estrangeiro que existirão seus livros, traduzidos ou não. Sempre ajudado pelos amigos que visitavam a Ilha ou por conhecidos desses mesmos amigos é que o escritor consegue enviar seus textos "contrabandeados". A primeira tradução de um texto seu acontece justamente com o segundo romance *El mundo alucinante* que foi traduzido ao francês e publicado, em 1968, com o título de *Le monde hallucinant*. O mesmo texto somente sairá em espanhol, um ano mais tarde, por uma editora mexicana, em 1969. Em uma carta dirigida aos amigos Jorge e Margarita Camacho, o escritor comenta sobre as duas edições:

> Para ustedes les envío un ejemplar de la edición mexicana de *El mundo alucinante*, ejemplar que milagrosamente cayó en mis manos. Como verán la edición no ha sido tan buena como la francesa; no han respetado la forma en que, originalmente, estaban numerados los capítulos, etc. En fin, esa editora mexicana es una simple institución comercial, que sólo quiere hacer dinero (ARENAS, 2010, p.44).

Assim, ao contrário do que se poderia pensar, o escritor prefere a versão traduzida de seu romance à versão original. O segundo romance traduzido, também, ao francês será *Celestino antes del alba* que sai naquele país, em 1974, com o título de *Le Puits*. Ainda empolgado com o resultado, mas nem por isso menos jocoso, assim nos diz

o escritor: "Veo que acaba de salir *Celestino antes del alba* en francés. Excelente traducción. Sólo lamento la solapa. En fin, sobre eso escribiré al editor" (ARENAS, 2010, p.68).

Após *Celestino antes del alba*, será a vez de *El palacio de las blanquísimas mofetas* sair publicado, também, em francês com o título de *Le palais des très blanches mouffettes*, em 1975, pela mesma editora Seuil, em Paris, que já havia editado os dois romances anteriores. No entanto, a partir da década de 1980, quando o escritor consegue, finalmente, deixar a Ilha para exilar-se nos Estados Unidos e, desse modo, poder escrever livremente, as relações com as editoras estrangeiras, se antes amistosas conforme havíamos anunciado, começam a se deteriorar. É o que ele nos afirma:

> Ya no tengo ningún vínculo con Seix Barral, ni con Argos Vergara; lo cual quiere decir que *Otra vez el mar*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Celestino antes del alba*, *El central* y todos mis otros libros pueden volverse a editar en español. Es importante presionar a Colchie para que lo haga, buscando editores por nuestra propia cuenta, y luego someter los contratos a Colchie. Eso es importante pues él conoce todos los pormenores del mundo editorial que es un mundo de delincuentes (ARENAS, 2010, p.195-196).

Assim como acontece com vários escritores, também, Reinaldo Arenas sempre teve problemas com os direitos autorais de suas obras, por isso, pede para que Jorge e Margarita Camacho, seus interlocutores na Espanha, e de certo modo, além de amigos, agentes de sua obra junto às editoras européias, falem com Colchie, seu agente literário nos Estados Unidos, sobre os processos burocráticos de publicação. No entanto, assim como aconteceu com algumas editoras, de mesmo modo, acontecerá com relação aos agentes literários. Vejamos:

> En realidad yo estoy desengañado de las editoriales latinoamericanas. No hay ningún tipo de seriedad ni de garantías. [...] Ese contrato lo firmó Severo [Sarduy] con Monte Ávila y del mismo (que incluye tres novelas) yo no he recibido más que mil dólares. ¿No les parece una miseria? Por eso les ruego le hagan saber a Sarduy que de ahora en adelante yo seré quien haga mis propios contratos. Imagínense que por más de 15 ediciones yo nunca he cobrado más de 3 mil dólares (ARENAS, 2010, p.113).

Nessa passagem, por fim, o escritor que desde que chegou aos Estados Unidos, em 1980, foi muito publicado, com uma boa recepção crítica, em todo o mundo, diz-se descontente com as editoras latino-americanas, pois não podemos nos esquecer que, além do universo hispano-americano, o autor foi editado no Brasil, pela primeira vez, em 1984, com o romance *O mundo alucinante*, traduzido por Paulo Octaviano Terra. A publicação saiu pela editora carioca Francisco Alves e possui somente uma edição.

Na mesma carta, o escritor fala da relação com Severo Sarduy (1937-1993), escritor cubano e, igualmente, exilado, em Paris, desde 1960, quando conseguiu sair do país, logo após o triunfo da revolução. Nesse momento, o autor premiado de *Cobra* (1972) é um importante editor na Editora Seuil e foi responsável por cuidar das publicações das primeiras obras de Reinaldo Arenas tanto na França, por aquela editora, como fora da Europa, como quando da primeira edição de *Celestino antes del alba*, já no exílio, em 1980, pela editora venezuelana Monte Ávila, em Caracas, à qual faz referência o escritor. Por essa mesma editora venezuelana, finalmente, é que sairão a primeira edição de *El palacio de las blanquísimas mofetas* em espanhol assim como, de mesmo modo, outra edição para *El mundo alucinante*. São esses os três romances a que o escritor faz referência.

Ao contrário das outras ocorrências intertextuais que comentamos e que são encontradas no romance, a tradução enquanto processo de recriação e/ou transcriação literária, como prefere Genette (2005), não é observada na narrativa. O narrador areniano, de modo claro, prefere antes, à maneira de palimpsestos ou como uma colcha de retalhos, deixar que vejamos o diálogo.

2.3. Reinaldo Arenas e o diálogo com outros escritores: afetos e desafetos e a relação do intelectual com a Revolução Cubana.

O processo revolucionário cubano que culminou com a derrocada do governo (1933-1958) de Fulgencio Batista e a conseqüente instalação da Revolução Cubana, em 1° de janeiro de 1959, na Ilha, teve uma grande importância, também, para toda a América Latina. Tal importância se deveu, antes, muito mais pela defesa americanista e anti-imperialista e, menos, graças ao seu caráter socialista que, na verdade, apenas se confirmou após a sua consolidação na década de 1970 (MARQUES, 2008, p.105).

Em Cuba bem como em vários outros países da América Latina, grande parte dos intelectuais se sentiu representada pelo sonho de Fidel Castro e Ernesto Guevara e a ele foi fiel, pelo menos no primeiro decênio.

> Carlos Monsiváis [...] denomina esse período dos *años del consenso*. Na opinião do autor, nunca houve, na história, um feito político capaz de articular, em torno de si, tantos artistas e intelectuais. Segundo o autor, a ressonância da revolução aumentou quando ainda, em 1959,

> as autoridades cubanas decidem fundar a *Casa de las Américas*, em Havana, cujo objetivo era obter o apoio de artistas, escritores e intelectuais de esquerda de todo o mundo à revolução cubana (MARQUES, 2008, p.106).

Tão logo a *Casa de las Américas* se instituiu, dentro da Ilha, como espaço de resistência política, ainda no ano-zero da revolução, também, foi criada a sua premiação anual e homônima, ou seja, o Prêmio *Casa de las Américas*. Durante todos os anos, Havana era o centro das atenções do mundo inteiro, visto que além da concessão dos prêmios, o órgão fomentava debates sobre artes plásticas, música, literatura e sobre o papel do intelectual na sociedade frente a essa nova realidade.

> Os prêmios eram concedidos aos escritores de ficção e de ciências humanas e a sua obtenção, embora simbólica, significava reconhecimento de imediato da crítica internacional. Era um dos momentos de maior esplendor da Ilha, naqueles anos (MARQUES, 2008, p.106).

Vários escritores foram agraciados com o prêmio, dentre eles, destacamos o uruguaio Eduardo Galeano, o chileno Antonio Skármeta, o argentino Ricardo Piglia bem como os brasileiros Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Moacyr Scliar (1937-2011), Ana Maria Machado e Deonísio da Silva, entre outros. Conforme apontamos, o órgão cultural desde a sua criação defendia um espaço americano e uma posição revolucionária bem delimitados. Com isso, "lançou a política tricontinental, em 1965 e, no editorial de sua revista, então dirigida por Roberto Fernández Retamar, propôs que se estendessem os vínculos entre os três continentes" (MARQUES, 2008, p.106).

Embora, nos primeiros anos, a relação entre os intelectuais, resguardados pelo escudo da *Casa de las Américas*, e a revolução cubana fosse amistosa e solidária, algo estava por mudar. Havia três tipos de comportamentos entre os intelectuais, cubanos e estrangeiros, face aos rumos que a revolução tomava. Com relação ao primeiro grupo, os intelectuais cubanos, muito embora "já haviam percebido a falta de liberdade de expressão, mas não estavam dispostos a desistir da revolução e de suas inegáveis conquistas no campo social e mesmo cultural e justificavam os deslizes do governo" (MARQUES, 2008, p.107).

De outro modo se comportava o segundo grupo, a intelectualidade estrangeira, simpatizante do processo revolucionário, por um lado, mas igualmente alheia ao cotidiano do que se passava dentro do país, por outro lado.

> Os intelectuais e artistas estrangeiros relevavam algumas posições do governo cubano em relação à liberdade de expressão, embora talvez, a cumplicidade entre o governo cubano e os intelectuais e artistas

> estrangeiros, amigos da revolução [na verdade], se devesse à ignorância da maioria deles sobre o que acontecia na Ilha fora dos períodos festivos (MARQUES, 2008, p.107).

Dentre esse grupo de intelectuais e artistas estrangeiros que desconhecia o que se passava na Ilha, por exemplo, podemos lembrar-nos dos nomes do compositor brasileiro Chico Buarque e do escritor português José Saramago, dentre outros. Por fim, também, havia um terceiro grupo, também de intelectuais e artistas estrangeiros que, no entanto, ao contrário do segundo grupo, eles não desconheciam os abusos cometidos na Ilha em nome da revolução, mas somente, talvez, por serem mais presentes em Cuba e por colaborarem e serem incensados pela *Casa de las Américas*, desculpavam os equívocos. O novelista colombiano Gabriel García Márquez, quiçá um dos maiores desafetos de Reinaldo Arenas, serve como exemplo parar esse terceiro grupo de artistas e intelectuais.

Sobre o autor de *Cien años de soledad* (1967), o escritor holguineiro, apesar de reconhecer-lhe o mérito, não poupa as críticas destinadas à sua postura política favorável a revolução castrista a quem ele chama de:

> [...] pastiche de Faulkner, amigo personal de Castro y oportunista nato. Su obra, además de algunos méritos, está permeada por un populismo de baratija que no está a la altura de los grandes escritores que han muerto en el olvido o han sido postergados (ARENAS, 2008, p.323).

Ao contrário do que pensa o autor a respeito de García Márquez, são as palavras de Reinaldo Arenas dedicadas para o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Arenas tanto o admira pela postura política e crítica com relação à revolução cubana que lhe custou o Prêmio Nobel, conforme lembra o autor cubano, como também pela sua literatura a quem sempre rendeu homenagens. Em suas memórias, Arenas assim se refere a ele:

> Uno de los casos de injusticia intelectual más conocidos de este siglo fue el de Jorge Luis Borges, a quien sistematicamente se le negó el Premio Nobel, sencillamente, por su actitud política. Borges es uno de los escritores latinoamericanos más importantes del siglo; tal vez el más importante (ARENAS, 2008, p.322-323).

Para terminar, o escritor não se esquece do dado político em vez da qualidade artística para comprovar a sua tese quanto à injustiça contra o autor de *El Aleph* (1949), no que se refere à premiação anual da academia sueca, e diz em tom irônico que "sin embargo, el Premio Nobel se lo dieron a Gabriel García Márquez" (ARENAS, 2008, p.323).

Outro importante espaço cultural habitado pela intelectualidade foi a revista *Lunes de Revolución*. O suplemento cultural, de mesmo modo, surgiu em 1959, logo em seguida à criação da *Casa de las Américas* e, igualmente, manteve uma estreita relação com a revolução socialista que se operava na Ilha. Muito embora a revista não desconhecesse e publicasse outros autores e pensadores estrangeiros, ao menos no início,

> os editores do suplemento acreditavam que era necessário elaborar a cultura cubana a partir do triunfo da Revolução, não considerando o que, até aquele momento, constituía a cultura em Cuba e debater qual seria a identidade da "verdadeira cultura cubana" (MISKULIN, 2002, p.78).

O conselho editorial da revista era formado por vários colaboradores, dentre eles, Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), Pablo Armando Fernández, Virgilio Piñera (1912-1979), Antón Arrufat, José Alvarez Baragaño (1932-1962), Rine Leal (1930-1996), Oscar Hurtado (1919-1977), Heberto Padilla (1932-2000), Calvert Casey e Humberto Arenal. Embora outras pessoas, também, fossem agregadas, esse era o grupo mais constante e responsável pelos números. No seu primeiro número, preocupados com a gênese da cultura cubana, conforme já anotamos, o editorial intitulado "Una Posición", de modo contraditório, criticava e rechaçava o grupo remanescente de intelectuais que apoiava o presidente deposto Fulgencio Batista, de um lado, porém se dizia comprometido com os ideais da revolução e conclamava os outros intelectuais cubanos que compartilhavam desse pensamento para que atuassem, de outro lado. Em outras palavras, "na concepção de *Lunes*, a literatura e a arte deviam estar relacionadas com as questões políticas, sociais e econômicas do seu tempo" (MISKULIN, 2002, p.78).

Entretanto, segundo já apontamos, as relações entre a intelectualidade e o partido revolucionário mudam sobremaneira a partir do "I Congreso Nacional de Escritores y Artistas", realizado na capital Havana, entre os dias 18 a 22 de agosto, de 1961. No encerramento do evento, que tratava justamente da relação (e do papel) do intelectual frente à revolução, Fidel Castro pronuncia seu célebre discurso "Palabras a los intelectuales". Oficialmente, o evento deveria tratar da nova política de reestruturação dos órgãos culturais do país promovida pelo governo, todavia, o tom das palavras do comandante denunciava o cerceamento e a censura. Por outro lado, oficiosamente, o subtexto de Fidel Castro "esclarecia que os intelectuais ou artistas cubanos deveriam estar completamente comprometidos com a revolução e não com questões estéticas ou liberais" (MARQUES, 2008, p.108).

Antes que fugir à polêmica ou usar de eufemismos, o líder máximo deixava clara a existência de um conflito entre os dois lados, isto é, a intelectualidade e o partido revolucionário, e de que era preciso enfrentá-lo. Abandonando o tom amistoso e simpático do início do discurso, Fidel Castro, ao final de sua participação no evento, de modo mais incisivo, utiliza de cores fortes em sua fala, para encerrar a polêmica. Deixa ele, por fim, os dois campos em situação oposta e de enfrentamento. Segundo suas palavras, pois,

> Ese es el sector que constituye para la Revolución el problema, de la misma manera que la Revolución constituye para ellos un problema. [...] Es posible que los hombres y las mujeres que tengan una actitud realmente revolucionaria ante la realidad, no constituyan el sector mayoritario de la población: los revolucionarios son la vanguardia del pueblo. La Revolución no puede renunciar a que todos los hombres y las mujeres honestos, sean o no escritores o artistas, marchen junto a ella; la Revolución debe aspirar a que todo el que tenga dudas se convierta en revolucionario; la revolución debe tratar de ganar para sus ideas a la mayor parte del pueblo; la Revolución nunca debe renunciar a contar con la mayoría del pueblo [...] La revolución sólo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios [...] ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución todo; contra la revolución, ningún derecho (Aplausos) (CASTRO apud MARQUES, 2008, p.109).

Interessante, cabe ressaltar, que a idéia do evento se origina graças à censura, em maio de 1961, do documentário "PM – Post Meridien", de Sabá Cabrera Infante (1933-2002) e Orlando Jiménez-Leal, que tratava da noite havaneira, como o próprio título denuncia, e de seus personagens marginais. A exibição do filme não agradou em nada aos membros do partido revolucionário e, dentre eles, alguns intelectuais comprometidos com o governo. Segundo eles, o documentário denegria a imagem do país e da revolução que se operava naquele momento. A partir daquele instante,

> as tensões entre os diversos setores da intelectualidade cubana foram se tornando cada vez mais intensas com o decorrer da Revolução. Diferentes concepções de arte e cultura revolucionárias estavam sendo formuladas, buscando sempre responder à nova realidade (MISKULIN, 2002, p.82).

Tanto Sabá Cabrera Infante, irmão mais jovem do conhecido escritor e simpatizante do partido revolucionário, Guillermo Cabrera Infante, como Orlando Jiménez-Leal, mais tarde, assim como vários intelectuais cubanos, também conheceram o exílio. Sabá Cabrera Infante morreu, em 2002, em Miami, e Orlando Jiménez-Leal, atualmente, vive na Espanha.

O segundo caso de atrito entre o grupo de intelectuais e o governo revolucionário se deu com o escritor Heberto Padilla (1932-2000). Passados quase dez anos desde o seu histórico discurso, em 1961, em que fundamentava e instituía as novas regras de convivência para a intelectualidade cubana com o partido revolucionário, novamente o líder máximo se via em outra grande polêmica com os escritores e artistas locais. Embora o poeta Heberto Padilla fosse bem conhecido na Ilha e já tivesse sido publicado pela revista *Casa de las Américas*, em 1967, foi somente a partir da edição de seu livro *Fuera del Juego*, de 1968, que seu nome foi proscrito e perseguido pelo regime. O governo cubano tentou impedir a premiação ("Premio Julián del Casal", na categoria poesia, concedido pela UNEAC) do livro, naquele ano, porém, os jurados (os cubanos, Lezama Lima, José Z.Tallet e Manuel Díaz; o inglês, J.M. Cohen e o peruano, César Calvo) mantiveram a decisão e o livro foi premiado e publicado mesmo que com uma tiragem modesta. No entanto, a partir de então, o escritor é considerado um dissente político "por ter escrito poemas que, na opinião do governo, eram contra-revolucionários" (MARQUES, 2008, p.112).

De verdade, o poeta criticava tanto literariamente quanto de modo claro a política de censura às artes bem como, conseqüentemente, a imposição de que a arte devesse se pautar pelo programa revolucionário. Para ele, "as obrigações impostas aos poetas impediam a existência da própria poesia que já não era mais permitida em Cuba, pois, para ele, a poesia necessita de expressões e sentimentos que não podiam ser tolerados naqueles tempos" (MARQUES, 2008, p. 114). Reinaldo Arenas, em seu livro de memórias *Antes que anochezca* (1992), nos conta sobre esse período e do quão importante foi a postura e a coragem do poeta:

> Padilla era entonces como el 'héroe' de toda nuestra generación. Había escrito en 1968 *Fuera del Juego*, lo había presentado al concurso de la UNEAC y había ganado el premio por unanimidad en el jurado. El libro había sido publicado con una nota de protesta de la UNEAC en la que se calificaba a Padilla de contrarrevolucionario y antisoviético. Pero había sido un triunfo; aunque el libro había sido publicado, casi nadie lo había adquirido porque los ejemplares de su reducida tirada habían sido retirados, casi en su mayoría, de la venta (ARENAS, 2008, p.152).

Após três anos de publicado *Fuera del Juego*, em 1971, Heberto Padilla e sua esposa, a também poetisa Belkis Cuza Malé, foram presos e acusados pelas autoridades cubanas de atividades subversivas. Sua esposa, porém, foi solta depois de dois dias e o poeta ficou encarcerado por quase um mês (MARQUES, 2008, p.116). Dada a

repercussão que o caso ganhou, internacionalmente inclusive, o governo não viu outra solução que libertar o escritor pois

> cerca de oitenta intelectuais, que eram publicamente conhecidos como amigos de Cuba e colaboravam na divulgação e legitimação da revolução cubana, assinaram um manifesto de repúdio à prisão do Padilla por tratar-se de um método repressivo e por constranger a liberdade de expressão (MARQUES, 2008, p.116).

O episódio causou a perplexidade e o rompimento de artistas do mundo todo com os rumos que a revolução tomava, dentre eles, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Alberto Moravia, Pier Paolo Passolini, Alain Resnais e Juan Rulfo.

Por outro lado, a intelectualidade cubana não seguiu os passos da estrangeira e continuou com seu apoio à revolução. Para dar cabo da situação desconfortável para ambos os lados –Heberto Padilla e o partido revolucionário-, as autoridades do país divulgaram uma carta do poeta cujo conteúdo confessional tanto explicitava e reconhecia os desvios "contra-revolucionários" como também assumia a culpa. Por fim, após sua soltura e a divulgação da carta, a UNEAC (a pedido do governo) promoveu uma noite na qual o poeta, ao vivo, na TV, falaria sobre o episódio e delataria outros companheiros intelectuais e artistas. A partir desse golpe derradeiro, o escritor é expurgado definitivamente do ciclo de intelectuais e artistas respeitados na Ilha. Após essa "noite do terror", o herói da resistência e poeta de toda uma geração, como a de Reinaldo Arenas, entrou no rol dos traidores e saiu da vida intelectual de Cuba. Arenas jamais o perdoou e assim nos diz sobre a noite fatídica:

> Cuando llegamos a la esquina de la calle 20 y la Quinta Avenida de Miramar, vi junto a uno de los grandes árboles que allí crecían a Heberto Padilla, que venía caminando por la acera; blanco, rechoncho y desolado, era la imagen de la destrucción. A él también habían logrado 'rehabilitarlo'; ahora se paseaba por entre aquellos árboles como un fantasma (ARENAS, 2008, p.241).

A despeito da carta e da confissão pública, o poeta não publicou mais nada em Cuba até sua saída diplomática, em 1980, patrocinada e intercedida pelo amigo, o escritor peruano Mario Vargas Llosa. Heberto Padilla, diferentemente de Reinaldo Arenas, conseguiu sair oficialmente do país, porém, o destino foi o mesmo, os Estados Unidos. Viveu vinte anos no exílio estadunidense até a sua morte em 2000, no entanto, assim como Arenas, sem nunca ter se adaptado a ele e com o mesmo sonho de voltar à Ilha. As semelhanças com o escrirtor holguineiro vão para além do exílio.

Assim como Arenas foi simpatizante (e militante) do regime, ao início, também, e em seu livro de estréia *El justo tiempo humano*, publicado em 1962, Heberto Padilla conta da alegria e dos sonhos com o processo revolucionário que se iniciava, "sendo esse livro considerado por muitos o canto da revolução cubana" (MARQUES, 2008, p.118). Todavia, assim como aconteceu com Arenas, sobretudo a partir de seu segundo romance *El mundo alucinante*, de 1969, que foi proscrito e impedido de publicação em Cuba, de mesmo modo, Heberto Padilla, com *Fuera del juego*, de 1968, igualmente, é censurado. A diferença, conforme vale lembrar, entre o entusiasmo juvenil e o desengano adulto de ambos, se deu quanto à maneira de solucioná-lo. Heberto Padilla cedeu à pressão estatal e caiu no ostracismo; Reinaldo Arenas lutou contra ela e conseguiu o êxito.

Se, em 1961, com o "Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas", o mundo passou a saber das diferenças e do conflito entre a intelectualidade e o governo revolucionário, em 1971, com a resolução do "caso Padilla", não houve mais como esconder as contendas que se passavam na Ilha. Grande parte da intelectualidade cubana, segundo anotamos, ora por medo ora por simpatia, não deixava de apoiar o regime, a despeito de toda a falta de liberdade e dos abusos cometidos no país. De modo contrário, muitos intelectuais estrangeiros, conforme já apontamos, se antes apoiavam a revolução, romperam definitivamente com ela, como os escritores Mario Vargas Llosa e Octavio Paz, dentre vários outros. Por outro lado, por fim, outro grupo de intelectuais estrangeiros, não obstante a ciência de tudo o que ocorria no país, continuava amigo e simpático ao regime, como os escritores latino-americanos, Carlos Fuentes, Eduardo Galeano, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez.

O intelectual mexicano Octavio Paz, dentre o grupo de intelectuais estrangeiros que romperam com o regime revolucionário, após 1971 e do "Caso Padilla", por ocasião da publicação da novela *La vieja Rosa* (1984), de Reinaldo Arenas, assim nos diz sobre o escritor cubano: "Um escritor admirável tanto pelo seu talento quanto pela sua dignidade intelectual" (ARENAS, 1996, s/p), colocando-o, portanto, desse modo, mais que um libelo anti-castrista e escritor contra-revolucionário mas como um pensador, segundo suas palavras.

Ainda, de 1971, é a escrita da novela "Arturo, la estrella más brillante", publicada junto com o texto "La vieja Rosa", esse escrito primeiramente, em 1966, mas somente editado em 1984, no livro com o mesmo título. Segundo já assinalamos antes, a novela está dedicada ao seu amigo Nelson Rodríguez Leyva (1943-1971), um escritor

da província de Agua Clara que teve a vida ceifada muito jovem pelo regime, e trata de um período muito conturbado na Ilha: o da existência das UMAP's (Unidad Militar de Ayuda a la Producción), na província de Camagüey. Na verdade, o local servia como um campo de concentração para homossexuais, conforme nos conta o próprio Reinaldo Arenas:

> A dedicatória: "A Nelson, no ar" significa que dedico a meu amigo Nelson Rodríguez Leyva, autor do livro de contos *El regalo*, Ediciones R., 1964. Em 1965, Nelson foi internado em um dos campos de concentração para homossexuais – na província de Camagüey- esses campos eram conhecidos como UMAP [...]. Depois de três anos no campo de trabalho forçado, Nelson conseguiu baixa por "enfermidade mental". Desesperado, em 1971, tentou, com uma granada na mão, desviar de sua rota um avião da "Cubana de Aviación" para a Flórida. Amedrontado e no transe de ser assassinado pelas escoltas militares do avião, Nelson jogou a granada, que explodiu. Mesmo assim, o aparelho aterrisou no aeroporto José Martí, em Havana. Nelson Rodríguez e seu amigo e acompanhante, o poeta Angel López Rabi –de 16 anos-, foram fuzilados (ARENAS, 1996, p.125).

O jovem escritor assassinado somente publicou um texto, o livro de contos *El regalo*, em 1964, com a ajuda de Virgilio Piñera. Em tom laudatório, mais uma vez, o escritor, igualmente, por fim, dedica um capítulo em sua autobriografia *Antes que anochezca*, ao final de sua vida, intitulado "Nelson Rodríguez" (ARENAS, 2008, p.173) em que recupera o episódio. Quando, finalmente, da publicação desse texto de Arenas (tanto "La vieja Rosa" como "Arturo, la estrella más brillante), na década de 1980, quase vinte anos após ser escrito, o escritor catalão Juan Goytisolo, também, um dos afetos do autor holguineiro, nos diz na orelha do livro: "Reinaldo Arenas escreveu um belo e pertubador poema de amor com força e autenticidade extraordinárias" (ARENAS, 1996, s/p).

As relações entre a intelectualidade e a organização do partido, com o tempo, apenas se tornaram mais difíceis e irreconciliáveis. O suplemento cultural *Lunes de Revolución*, consoante já apontamos, se obteve uma boa acolhida nos seus primeiros números, contudo com o passar do tempo, foi acusado "de estrangeirado, já que destinava um grande espaço para a divulgação da obra de intelectuais de outros países" (MISKULIN, 2002, p.82). O grupo de intelectuais (cubanos e estrangeiros) defensores e fiscais da Revolução, desse modo, logo se posicionaram contra a circulação da revista e não tardou para que o *Lunes de Revolución* fosse fechado.

> O escritor Nicolás Guillén publicou em março de 1960, no jornal *Hoy*, órgão do PSP [Partido Socialista Popular], um artigo contestando a

> política editorial de *Lunes*, que estaria em desacordo com as diretrizes da Revolução. José Antonio Portuondo, crítico literário membro do PSP, acusou os editores de *Lunes* de serem um grupo mais preocupado com as modas estrangeiras do que com o futuro da Revolução (MISKULIN, 2002, p.83).

Tanto o poeta Nicolás Guillén (1902-1989) como o crítico José Antonio Portuondo (1911-1996) são criticados e satirizados por Reinaldo Arenas. A figura do autor de *Sóngoro cosongo* (1931) e sua postura alinhada com o regime revolucionário são dessacralizadas por Arenas em várias narrativas e, igualmente, em *El color del verano*. No texto, o narrador o coloca como "Nicolás Guillotina" em tom de sarcasmo e ironicamente debocha e lança dúvidas tanto em sua qualidade literária como em sua sexualidade o que, aliás, conforme já sublinhamos, faz com todos os personagens. Com respeito ao crítico e escritor José Antonio Portuondo, Reinaldo Arenas, desde as apreciações negativas por conta de seus primeiros romances, *Celestino antes del alba* e *El mundo alucinante*, na década de 1960, ambos apresentados aos concursos da UNEAC e ambos rechaçados, também, não traz guarda boas palavras para ele.

Outro poeta que o narrador areniano debocha na narrativa é o escritor Heberto Padilla. Se em seu livro de memórias *Antes que anochezca* Reinaldo Arenas nos fala sobre a decepção de sua confissão pública e da capitulação diante do regime, igualmente, o narrador de *El color del verano* não o perdoa. O condutor do discurso dedica, de modo claro, um dos trava-línguas "Alla, Ella, illa, ollo, ulla..." (ARENAS, 1999, p.87) ao poeta quando o reconstrói no personagem "H.Puntilla". Diz-nos o narrador: "Ella quiere ser estrella, ocupar una gran silla, ser del mundo maravilla y dirigir la tortilla; pero es sólo una putilla" (ARENAS, 1999, p.87). Além da clara analogia com o nome do poeta Heberto Padilla em "H. Puntilla", para além do recurso onomatopéico com décima quarta letra do alfabeto espanhol, ou seja,"ll", ("la elle") que dá título ao trava-língua, há, também, outras referências mais discretas como a que diz "no puede escribir ni una cuartilla que no sea de pacotilla" (ARENAS, 1999, p.87), em alusão à histórica confissão na UNEAC.

Intimamente ligada à problemática relação com o partido e, talvez, por isso mesmo tão perseguida, estava, igualmente, a questão sexual na Ilha, uma vez que "o governo revolucionário passou a controlar a conduta sexual dos cubanos, visando principalmente os homossexuais e, entre eles, os intelectuais" (MISKULIN, 2002, p.84). Porém não somente os homossexuais. Para o alto comando do partido revolucionário, defensores da ideologia do "homem novo", qualquer desvio sexual para além da

heterossexualdiade compulsiva, monogâmica e socialista era um claro sinal de submissão e vício capitalistas sendo, por isso, condenáveis.

> Em 11 de outubro de 1961, quando a polícia prendeu as prostitutas e os prováveis homossexuais que se encontravam em Havana Velha, no bairro Colón, numa noite que ficou conhecida como "*la noche de las tres P*" (de pederastas, prostitutas e proxenetas), marcou-se o início da repressão (MISKULIN, 2002, p.88).

Após o rompimento com os rumos que tomava a revolução cubana, em 1971, por ocasião do episódio com o poeta Heberto Padilla, segundo já anotamos, o escritor mexicano Octavio Paz, em 1976, fundou uma importante revista, a revista *Vuelta*, que "constituiu um importante espaço de circulação de idéias entre intelectuais latino-americanos ao longo dos anos setenta e oitenta" (MISKULIN, 2009, p.192). Nessa revista não somente a literatura e as artes tinham espaço garantido senão o lugar para a discussão em torno da política da (e na) América Latina ganhava muitas páginas.

> A revista *Vuelta* abordou em suas páginas de maneira recorrente a temática da Revolução Cubana a partir da publicação de análises de intelectuais latino-americanos e também da edição de escritores cubanos que haviam saído da ilha e não tinham mais espaço de publicação em Cuba (MISKULIN, 2009, p.193).

A postura de Octavio Paz, como editor da revista, e do seu grupo de colaboradores foi muito acertada uma vez que buscava o seu próprio caminho já que "não se alinharam nem com as orientações do governo cubano e soviético, nem com os ideiais do capitalismo" (MISKULIN, 2009, p.193).

A revista, desde a saída de Reinaldo Arenas da Ilha, em maio de 1980, sempre manteve uma boa relação com o escritor, publicando em outubro do mesmo ano (cinco meses após seu exílio e chegada a Miami) a sua primeira entrevista. Nessa longa entrevista, o escritor, que até então era desconhecido para o grande público, sobretudo o público latino-americano, rememora o seu período de formação intelectual em Cuba e seus primeiros textos bem como os infortúnios porque passou graças ao seu posicionamento político e sexual que constrastava com as regras do regime no país. Arenas, mais uma vez, reitera o quão difíceis foram os anos setenta para uma grande parcela de intelectuais cubanos na qual, também, ele se incluía.

> O cerceamento da liberdade de expressão e de publicação dos escritores coincidiu com um momento de grande fechamento no meio intelectual e político da ilha, conhecido como "anos cinza". O fracasso da safra de 10 milhões de toneladas de açúcar em 1970, as resoluções do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura, e o "caso Padilla", ambos ocorridos em abril de 1971, foram os principais

> acontecimentos que marcaram o endurecimento dos anos setenta em Cuba (MISKULIN, 2009, p.199).

O escritor holguineiro junto a tantos outros intelectuais cubanos que não comungavam do ideal revolucionário eram perseguidos em uma mão dupla: ora pelo diversionismo político ora pelo diversionismo homoerótico. Essa postura censora já havia se manisfestado antes por meio das UMAP's (Unidad Militar de Ayuda a la Producción), na província de Camagüey, e agora se acirrava muito mais.

> As relações de afastamento dos homossexuais de qualquer atividade educacional e cultural, e sua proibição de representar Cuba no exterior eram elementos de uma política homofóbica e repressiva do governo cubano [...] que nos anos setenta se configurava na forma de ostracismo e silenciamento em relação aos intelectuais homossexuais (MISKULIN, 2009, p.200).

Interessante observar que, em maior ou menor grau, a censura e o policiamento às obras dos escritores cubanos não se restringiram somente com os textos de Reinaldo Arenas mas com todos aqueles que criticavam o projeto revolucionário tal como ele se desenhava. Conforme anotamos, desse modo, a revista *Vuelta*, coordenada por Octavio Paz, "editou muitas contribuições literárias de outros importantes intelectuais cubanos exilados como Guillermo Cabrera Infante, Carlos Franqui (1921-2010) e Severo Sarduy (1937-1993), fato que certamente desagradou o governo cubano" (MISKULIN, 2009, p.205).

A relação entre Reinaldo Arenas e o também exilado escritor cubano Severo Sarduy, segundo nos lembra o escritor e jornalista colombiano Jaime Manrique, não era muito amistosa. O autor de *Cobra* (1972), vale lembrar, quando um importante editor em Paris, foi um dos primeiros editores a publicar Reinaldo Arenas, na França, no entanto, a despeito das muitas circunstâncias que os uniam (cubanos, exilados, homossexuais, por exemplo), "Reinaldo trataba a Sarduy estrictamente como uma relación de profesional" (MANRIQUE, 2000, p.115). O próprio escritor, já no exílio, em uma carta datada de 25 de março de 1983, por ocasião da visita de Fidel Castro a Suécia, França e Espanha, expõe aos jornais a situação do povo cubano sob as rédeas da revolução socialista. Diz-nos ele:

> Aproximadamente el 15% de la población cubana (más de un millón de personas) se encuentra en el exilio; entre ellos la inmensa mayoría son obreros, profesionales y la mayor parte de los intelectuales cubanos. En 1980, con la apertura por sólo cinco meses del puerto del Mariel, salieron de Cuba, en frágiles embarcaciones 120 mil personas (ARENAS, 2010, p.395).

Ainda, dentro da longa e minuciosa carta dirigida aos meios de comunicação, o escritor critica o sistema penal cubano e a sua subjetividade. Segundo ele:

> El sistema represivo en Cuba es uno de los más perfectos, siniestros y delirantes que ha padecido la humanidad. Basta señalar leyes como la "Predelincuencia" y la "Peligrosidad" que condenan a la persona antes de cometer el delito; la "Ley contra la Vagancia", que obliga a todo cubano a trabajar obligatoriamente para el sistema; la "Ley de Diversionismo Ideológico", que condena a la persona por el hecho de diverger ideológicamente de la política o la filosofía oficiales (ARENAS, 2010, p.396).

Por fim, em outro momento, Reinaldo Arenas, ao fazer esse arrazoado levantamento sobre a situação do povo cubano sob o governo revolucionário, uma vez mais, reitera sobre a frágil situação enfrentada pelos homossexuais, no país, bem como outras minorias. Diz ele:

> Cuba es el único país de América Latina que ha creado campos de concentración para los homosexuales, para los intelectuales disidentes, para los hombres con ideas religiosas, para las mujeres que practican el amor libre y hasta para los funcionarios que desobedecen a Fidel Castro. Allí el trabajo forzado se ha institucionalizado (ARENAS, 2010, p.397).

Com isso, o escritor mais que um libelo anticastrista, do ponto de vista estritamente político, propõe uma crítica que visa, sobretudo, a vida cultural da Ilha, nos últimos anos. A partir do exílio, ele atualiza os dados sobre a realidade do povo cubano, porém, mais importante, põe em destaque, dentro dessa nova política de cerceamento, um tipo específico de contra-revolucionário perseguido pelo regime, os intelectuais e artistas cubanos, do qual faz parte.

PARTE II: UM CORPO

> Teatro do desejo eu sigo, rompendo expectativas, colocando cada vez mais a dimensão da experiência no ato crítico. É tempo de esquecer leituras e ver o que resta delas no corpo. Resgatar a afirmação do espetáculo presente no mundo barroco e deixar de lado Debord e Jameson, que não conseguem ir além da imagem como última etapa da mercadoria e do esteticismo vazio que povoaria narrativas sem história. [...] Meu corpo se renova, tira as amarras dos temores e se expõe livre, forte. A cada olhar ele se faz diferente, atento ao olhar do outro. Me faço espetáculo, na rua, na sala de aula, quando agora escrevo. Pego gentilmente meu casaco. Me protejo. Caminho. É hora de tomar riscos, da metamorfose.
>
> Denilson Lopes, *Trans Escritura, Trans Diário*.

3° Capítulo

De quando, por fim, *nos entregamos ao desejo* ou uma análise sobre a literatura de Reinaldo Arenas por ele mesmo, metaficção, homotextualidade e *El color del verano*

Ah, amor-humor, me ligou;
ah, amor-homem, me plugou.

Amador Ribeiro Neto

3.1. Reinaldo Arenas no espelho: o jogo de metaficção.

Os recursos intertextuais, isto é, a conversa com textos alheios, conforme vimos no capítulo anterior, é uma prática muito comum na literatura contemporânea e no texto de Reinaldo Arenas, de modo especial, ela acontece muito freqüentemente. Todavia, o escritor, além do diálogo com os outros escritores, trava com a sua própria obra um diálogo incessante, do primeiro ao derradeiro texto, sobre o qual nos debruçamos, nesse momento. Com o apoio de Gérard Genette (1995), queremos chamar de metaficção ou prática metaficcional o prolongamento da noção de metalinguagem, ainda uma noção muito incipiente, ultrapassando os limites lingüísticos e adentrando-se aos campos da arte e da crítica literária. Na esteira de Genette, foi Roland Barthes (1915-1980) quem anotou a diferença entre linguagem-objeto e metalinguagem. Para esse último, de um lado, a linguagem-objeto é a matéria que é submetida à pesquisa lógica, por outro lado, a metalinguagem, em um nível posterior a esse, "é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação" (BARTHES, 1999, p.27).

No entanto, ainda com Barthes, os escritores demoraram um tempo para entender a literatura como uma linguagem e/ou uma prática cultural que estivesse abalizada pela diferença lógica, isto é, que ela mesma pudesse pensar sobre si mesma e ser a um só tempo "objeto olhante e olhado" (BARTHES, 1999, p.28). Para o pensador francês, essa "visão estrábica da literatura" (que olha para o outro e olha para si), que passa a ocupar as vezes de literatura-objeto (a fala) mas ao mesmo tempo inaugura a vez de metaliteratura (a fala dessa fala), é bem provável que tenha se iniciado com os

"primeiros abalos da boa consciência burguesa" (BARTHES, 1999, p.28), entre o final dos séculos XIX e começo do XX. O crítico, porém, na sua conclusão, chega a dizer que a literatura do século XX "brinca com sua própria morte", uma vez que finge desprezar a linguagem-objeto para impor-se como metalinguagem. Com tal engenho, essa prática da metalinguagem na literatura acaba por constituir-se na própria linguagem-objeto (BARTHES, 1999, p.29).

Com Reinaldo Arenas, a prática da metaficcionalidade, em *El color del verano* inicia-se com as referências e algumas semelhanças às outras narrativas que compõem a sua pentagonia, conforme seu projeto, a partir de 1982. Ainda que o protagonista (e narrador) disponha de uma tripla identidade, "Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta", conseguimos ouvir os ecos das vozes dos outros heróis anteriores, a saber, o menino poeta e narrador, de *Celestino antes del alba*, o adolescente Fortunato que se rebelou junto com os outros revolucionários, de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, e, por fim, o jovem escritor Héctor que mantém uma vida dupla e que mora na capital Havana, de *Otra vez el mar*. Atenção ao excerto:

> Ya la palabra lo transportó en la infancia, cuando en la casa de su abuelo en el campo había una bigorna y él, Gabriel, solía usarla para arreglar sus zapatos. Y ya aferrado a aquella palabra, la Tétrica volvió a ser un niño campesino en su elemento. Y otra vez volvió a comer bajo la arboleda, se bañó en el arroyo, jugó en el patio con la tierra, comenzó a tirar hojas al aire (ARENAS, 1999, p.118).

Interessante sublinhar, a partir dessa primeira citação, a imbricação de dois tipos de metaficção. O primeiro tipo, mais explícito, é feito entre *El color del verano* com uma das narrativas pentagônicas que lhe antecedem e se refere à associação com o período infantil e à figura austera do avô materno, um dos personagens do menino narrador de *Celestino antes del alba*, porém, aqui na passagem, tal lembrança é dividida entre "Gabriel" e entre "la Tétrica Mofeta", de *El color del verano*, mas que volta a ser uma criança campesina, nessa outra narrativa, conforme nos diz o narrador. O segundo tipo de metaficção, menos óbvia, se refere às imagens que o narrador traz de si ao comer sob os arvoredos, tomar banho de rio e brincar no quintal com a terra, também presentes na autobiografia, *Antes que anochezca*, nos capítulos "Las piedras", "La arboleda" e "El río" (ARENAS, 2008, p.17-25).

Além da semelhança e do diálogo espacial com o ambiente rural presente em *Celestino antes alba*, do mesmo modo, igualmente temos, em *El color del verano*, um narrador homossexual que padece toda sorte de maus tratos para conseguir escrever e

publicar seu livro e exercer a sua sexualidade, em um país (e não mais em uma família) que lhe nega esse direito. Tal dificuldade é tamanha que, à maneira de Sísifo, o narrador (assim como o próprio escritor) tem que reescrevê-la inúmeras vezes já que sempre o texto lhe é seqüestrado, subtraído e/ou destruído, conforme nos diz no trecho a seguir:

> Esta historia tengo que escribirla, se dijo Reinaldo, y fue a buscar el grueso manuscrito de su novela siempre en proceso. Pero su mochila no aparecía. Fue entonces cuando comprendió que junto con las pertenencias de Hiram había lanzado también su mochila con las malangas, la botella de manteca y el manuscrito de la novela. ¡Ay de mí! –gritó sin poderse contener-, ¡ahora tendré que escribir por séptima vez la historia de mi novela! (ARENAS, 1999, p.135).

Nessa passagem, o narrador, metamorfoseado em uma das três identidades discursivas da narrativa, a saber "Reinaldo", de modo sarcástico, comenta o eterno processo de escritura de seu romance bem como sobre "a história do seu romance", em mais uma referência metaficcional interna. Diferentemente das outras narrativas pentagônicas que trazem como paratexto, ao final, as datas e os locais de escritura (e/ou reescritura), em *El color del verano* não há indicações quanto a esses dados. Contudo, ainda que não tenhamos como precisar o número de versões (se sete ou menos), tendo em vista a prática do escritor aliada com os relatos de amigos, como Juan Abreu, sabemos que o romance começou a ser escrito, em Cuba, ainda na década de 1970, para somente ser terminado no exílio poucos dias antes de sua morte. Em outro momento, o narrador faz referência à escrita do seu romance:

> la Tétrica, quien poseída también por el delirio lanzó lejos de sí la pistola y su propia mochila, de la cual salió el manuscrito empapado de su novela *El color del verano*, en el cual trabajaba la loca (ARENAS, 1999, p.108).

O que percebemos aqui é o recurso conhecido como "mise en abyme", ou seja, a história dentro da história" posto que "deve ser considerado 'mise en abyme' todo fragmento textual que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém. Todo tipo de 'mise en abyme' funciona como um reflexo, um espelho da obra que o inclui" (ANTUNES, 1982, p.61). Assim como Celestino, Fortunato e Héctor, o protagonista "Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta" luta incansavelmente pela sua liberdade, no entanto, é somente pela escrita e pela fantasia (ainda que infrutífera) que essa lhe é possível. Por fim, o narrador, assim como o próprio autor, tem como único (e último) objetivo terminar o manuscrito do romance, no entanto, ao contrário do escritor

holguineiro, não consegue terminá-lo restando-lhe somente a morte por suicídio. Atenção ao excerto:

> Mañana, en pleno carnaval, pienso en tirarme al mar con mi última novela, que no he podido sacar del país, y mis patas de rana. ¡Al mar! A lo mejor los guardacostas y hasta los tiburones estarán borrachos celebrando el triunfo de Fifo y yo puedo escapar. Aunque lo más probable es que perezca en el intento (ARENAS, 1999, p.357).

O processo de "mise en abyme", como bem o desenvolveu a crítica estadunidense Linda Hutcheon em seus estudos (1984), faz com que "la metaficción estable[zca], consecuentemente, una relación activa tripartida entre inscriptor, lector y texto" (BÉJAR, 1987, p.214). Dentro do texto areniano, desse modo, "vemos efectuado el desdoblamiento y nexión dialéctica que se instala entre discurso e inscriptor" (BÉJAR, 1987, p.221). Em outras palavras, quer o estudioso dizer-nos que:

> el autor como inscriptor se enfrenta ante la superficie textual de inscripción, y desde su posición de "superioridad" – ambas, física y autoral- teje una diégesis que recoge su propia imagen en hojaldre textual conformado por agonistas en proceso de escritura. Con ello, el proceso narrativo queda íntimamente imbricado a la ficción narrada, y el discurso logra su dimensión metaficcional (BÉJAR, 1987, p.221-222).

Entretanto, de todas as narrativas do ciclo pentagônico, com a exceção de *El asalto* que difere das outras, no que se refere à perspectiva do protagonista sem nome que de perseguido passa a perseguidor, o maior diálogo metatextual areniano se estabelece com *Otra vez el mar*, o terceiro texto da saga.

A primeira aproximação metatextual entre as narrativas se dá quando colocamos, em paralelo, seus heróis "Héctor" e "Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta". Conforme dissemos antes, "Héctor", um jovem escritor homossexual, cria uma *persona* para si, com uma esposa e um filho, com objetivo de ser aceito pela sociedade heteronormativa na qual está inserido. De mesmo modo, "Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta", por meio do discurso, inventa uma família com mulher e filho, como resposta à mãe e ao governo sempre vigilantes. Observemos o excerto:

> En realidad ahora pasaban meses y no iba a visitar a su esposa ni a su hijo, a quienes él por lo demás ya había matado (junto con él, el esposo) en una de sus novelas impublicables (ARENAS, 1999, p.117).

O narrador menciona o argumento da história anterior cujo conteúdo, obviamente, não seria liberado para a publicação assim como faz referência às três reescrituras do romance *Otra vez el mar*, conforme podemos ver:

> Primera versión (desaparecida), La Habana, 1966-1970; Segunda versión (desaparecida), La Habana, 1970-1972; Tercera versión (la actual), La Habana, 1972-1974; Compilación, revisión y mecanografía de la tercera versión, Nueva York, 1980-1982 (ARENAS, 2002, p.375).

De mesmo modo, o narrador faz referência à dificuldade de sua publicação, só conseguida, em 1982, no exílio, por uma editora espanhola. Também, no que se refere à criação e, por conseguinte, à morte desses dois elementos (ficcionais) familiares, esposa e filho, assim nos diz o narrador:

> Gabriel se "rehabilitó" rápidamente, se casó en un minuto, tuvo un hijo en unos cinco minutos, sepultó su vida matrimonial en unos tres minutos y escribió (o meditó) un libro sobre la tragedia de un pájaro casado y su pasión por un adolescente, tarea que le tomó unas doce horas (ARENAS, 1999, p. 124).

Cabe assinalar, na passagem transcrita, em primeiro lugar, o descompasso temporal entre criar uma família e terminar com ela e entre escrever um livro e viver uma grande paixão. Para o narrador, os dois momentos da primeira fase do protagonista (começo e fim da família) não levam mais que cinco minutos, por outro lado, os dois projetos da segunda fase (escrever um livro e viver uma grande paixão por um adolescente) levam doze horas. Em segundo lugar, além da valoração temporal entre os tempos gastos pelo protagonista nos dois momentos, o que *per si* já explicita sua preferência, podemos apontar a metaficcionalidade areniana, mais uma vez, com *Otra vez el mar*, quanto ao mote da história escrita por esse mesmo narrador.

Essa história da paixão de um jovem escritor homossexual (casado com uma mulher) por um adolescente será o tema da primeira parte daquela narrativa. Igualmente, uma característica a mais de metaficção entre as duas obras encontra-se no sexagésimo quinto capítulo de *El color del verano* que recebe o título de "Otra vez el mar" (p.286). De modo breve, assim nos fala o narrador: "Por aquella época (¿o fue antes o despúes?) la Tétrica Mofeta tuvo otras aventuras, pero ésas pertenecen a otra novela" (ARENAS, 1999, p.286), fazendo referência, portanto, à narrativa anterior.

Outra característica metatextual entre as duas narrativas é estabelecida quando da recuperação dos episódios cômicos de "Tedevoro" e "Santa Marica" cujas histórias aparecem misturadas em *Otra vez el mar*, no "Canto sexto" (ARENAS, 2002, p.321), na

segunda parte do romance. Essa é uma prática recorrente na escrita de Arenas e, de modo muito forte, também, existe entre o romance *El color del verano* e a autobiografia *Antes que anochezca*. Em *El color del verano*, tais histórias sobre os personagens "Tedevoro" e "Santa Marica" ganham capítulos à parte e maior detalhamento o que, por sua vez, não acontece na narrativa anterior, ou seja, em *Otra vez el mar*. O personagem "Tedevoro" aparece, em *El color del verano*, no capítulo intitulado "En el gigantesco urinario" (ARENAS, 1999, p.150-153), ao passo que a personagem "Santa Marica", na mesma narrativa, surge no capítulo homônimo "Santa Marica" (ARENAS, 1999, 211-216).

Assim como Héctor, de *Otra vez el mar*, criou para si um personagem pai de família, heterossexual e casado, também, para o narrador de *El color del verano*, segundo ele mesmo, às vezes, o melhor que havia era fingir. No entanto, o mesmo condutor do discurso, de modo irônico, diz que:

> Pero nadie puede traicionarse a sí mismo toda la vida. Y cuando un joven pasaba junto a él, cuando un hombre lo miraba, Gabriel se transformaba en la Tétrica Mofeta, disfrazada de hombre y, niño en brazos, la esposa al lado, sentía una llamada más ineludible que todas las otras llamadas. Y comprendía que para él no había otra redención que llegar a acostarse con alguno de aquellos hombres que furtivamente contemplaba (ARENAS, 1999, p.116).

Uma vez mais, as histórias de Héctor se superpõem às histórias de "Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta", fazendo um grande palimpsesto narrativo entre os dois romances. Por fim, cabe-nos comentar, também, nesse entrelaçamento de histórias entre as duas narrativas, uma em especial, a de uma mulher com sobrenome russo, "Olga Figuerova" que gostava de manter relações sexuais com homens homossexuais. "Aunque era una mujer bellísima no le gustaban los hombres, tampoco las mujeres, sino los maricones bien afeminados" (ARENAS, 1999, p.199). Diz-nos o narrador:

> La Tétrica Mofeta sabía que para ella era muy difícil erotizarse con una mujer (los que duden que lean *Otra vez el mar*), por eso, esa noche contrató a un negro gigantesco que trabajaba como estibador en el muelle y que era marido a la sazón de Daniel Sakuntala (ARENAS, 1999, p.199-200).

Não há, porém, metaficcionalidade somente entre *El color del verano* e *Otra vez el mar*, muito embora, conforme já apontamos, entre esses dois textos o diálogo seja maior. Anotamos, também, a intratextualidade areniana em momentos como: "Súbete al tejado y quédate allá hasta que vuelva a pasar el cometa *Halley* y puedas agarrarte a su

cola" (ARENAS, 1999, p.325). Aqui, o narrador faz uma referência clara ao conto "El cometa *Halley*", que consta do livro de narrativas breves *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, publicado em 1995.

Quanto à prática metatextual encontrada em sua literatura e, de modo especial, em *El color del verano*, é importante sublinhar o texto de "la Tétrica Mofeta" endereçado ao triplo narrador (a Gabriel, a Reinaldo e a ela mesma) em que ela esclarece sobre isso. Vejamos:

> De mis libros no les he hablado. Espero que todos los que les he enviado estén a buen recaudo. Ya saben que todo cuanto he hecho es una sola obra totalizadora; algunas veces esta obra sigue un curso más apretado, con los mismos personajes y las mismas desesperaciones y calamidades, como es el caso de la "pentagonía"; otras veces, los personajes, transformados, vuelan en el tiempo, son frailes, negros esclavos, condesas enloquecidas y patéticas. Pero todo lo poco que he hecho, desde mis poemas, cuentos, novelas, piezas de teatro y ensayos, está unido por una serie de ciclos históricos, autobiográficos y agónicos; por una serie de angustiosas transmutaciones. Hasta en mi libro de poemas *Voluntad de vivir manifestándose* hay un soneto inspirado en la Tétrica Mofeta (ARENAS, 1999, p.357-358).

Nessa passagem, o narrador reitera o caráter circular de sua prática literária e de sua obra o que, para ele, desde logo, a exemplo dos grandes autores, trata-se de uma obra totalizadora. Para além do trânsito entre os personagens e os textos, cabe apontar, também, a menção que faz o narrador ao seu primeiro livro de poemas, *Voluntad de vivir manifestándose*, publicado em 1989, um ano antes de sua morte, e à homenagem, por meio do soneto, ao seu *alter ego*, isto é, a "la Tétrica Mofeta".

> La tétrica mofeta es prisionera
> de una imagen incesante y no encontrada,
> es por eso que ensaya con cualquiera
> y cualquiera le propina una patada.
>
> A veces la imagen que quisiera
> simula haber hecho su llegada
> y la tétrica mofeta, engalanada,
> al "príncipe azul" le da bandera.
>
> El príncipe la toma por el cuello,
> le clava un alfiler, siete cuchillos,
> le lleva el traje y no saca la espada.
>
> Mas la tétrica mofeta sin resuello
> descubre en sus ojos "cierto brillo"
> que la deja por siempre cautivada (ARENAS, 1989, p.85).

De modo diverso ao da princesa adormecida, "la Tétrica Mofeta", embora esteja presa à imagem idealizada de seu parceiro, busca no encontro com vários outros amantes alguma sorte de afeto e algo com que passe o tempo. Descobre, porém, que seu príncipe, na verdade, é seu algoz, no entanto, isso não a faz deixar de desejá-lo senão permaneça para sempre enfeitiçada por ele. Tal paródia com a história infantil é, segundo o narrador, o que mais o motiva para continuar escrevendo. Ao final do seu texto sobre os processos de escritura, "la Tétrica Mofeta" pede-nos (seus leitores) que:

> hagan constar que mis libros conforman una sola y vasta unidad, donde los personajes mueren, resucitan, aparecen, desaparecen, viajan en el tiempo, burlándose de todo y padeciéndolo todo, como hemos hecho nosotros mismos. Todos ellos podrían integrar un espírito burlón y desesperado, el espírito de mi obra, que tal vez sea el de nuestro país (ARENAS, 1999, p.358).

O narrador termina seu texto confirmando a metatextualidade do autor, contudo, aponta, também, para uma das características mais importantes na obra de Reinaldo Arenas que é o senso de humor ou o "espírito debochado", sobretudo, em *El color de verano*.

3.2. O encontro entre literatura e homoerotismo.

José Luiz Foureaux de Souza Júnior (2007, p.120), no que diz respeito à polêmica sobre se os estudos culturais iriam substituir os estudos literários, explica-nos que não há porque se preocupar, pois não há o que substituir. Segundo Souza Júnior, "os estudos literários não precisam temer a perda de seu estatuto", no entanto, melhor fariam se se pensassem "como um elemento instrumental, autônomo, é claro, para a manutenção da viabilidade de tais estudos [sobre literatura] no âmbito das Ciências Humanas" (SOUZA JÚNIOR, 2007, p.120). Em outras palavras, os estudos literários, *stricto sensu*, nada mais são que um dos vários modelos de análise da literatura, inseridos, por sua vez, dentro dos chamados estudos culturais.

É com esse raciocínio que o estudioso sublinha o matiz sociológico, de modo mais amplo, como uma possível e instigante perspectiva que pode ser adotada pelos estudos culturais e, dentro do viés sociológico, localiza pontualmente a sexualidade (ou o homoerotismo) como pedra de toque. Porque, segundo ele, agindo assim, procura um

lugar próprio "de onde o sujeito crítico poderá falar, sem ter que optar por um ou outro grupo de estudos" (SOUZA JÚNIOR, 2007, p.120). Tal sujeito encontra-se, portanto, em um entre-lugar e, atento "às orientações de seu próprio desejo", pode direcionar seu olhar sobre um único objeto, o texto literário, a cultura, dentre outros constructos sociais.

Todavia, quando volta seu olhar para si e para além da teoria da literatura, tem-se a inflexão de um olhar que podemos chamar de "olhar homoerótico". A interlocução, o diálogo entre literatura e homoerotismo é, por conseguinte, "um lugar de reflexão que, na sua materialidade discursiva, acaba por privilegiar olhares diferenciados e diferenciadores" (SOUZA JÚNIOR, 2007, p.139) sobre o outro. Segundo o autor, antes que um lugar territorial, palpável, concreto, no que se refere a pessoas e textos, tal entre-lugar é discursivo. O que equivale a dizer que importa mais o como se vê a própria idéia de masculinidade e menos o que ela vê ou quem ela vê.

Ao postular sobre as configurações históricas do homoerotismo masculino, José Carlos Barcellos, por sua vez, afirma que

> certas formas de desejo homoerótico estariam profundamente permeadas por esse mesmo ideal que faz do físico o *locus* de visibilidade e concretização de toda uma gama de valores e atributos morais supostamente próprios de um 'homem de verdade' (BARCELLOS, 2002, p. 133).

A partir do fim do século XIX, no que se refere à visibilidade, o homoerotismo esteve sempre associado ao corpo (como eufemismo para sexo) masculino seja para quais forem seus propósitos. No entanto, agora, ainda com o crítico, diferentemente da visão finessecular, o que nos interessa

> não é o surgimento da figura do homossexual como fixação em negativo do outro da 'masculinidade autêntica', segundo uma lógica de cristalização, exclusão e opressão da (s) diferença (s), mas, sim, o papel positivo desse mesmo ideal de masculinidade na construção de certas formas de desejo homoerótico enquanto desejo do masculino (BARCELLOS, 2002, p.133).

É a partir daí que podemos falar em uma literatura homoerótica ainda que estejamos conscientes da controvérsia em torno de seu conceito e do sem-fim de suscetibilidades eletivas, teóricas, artísticas e pessoais que se digladiam quando tratamos do tema.

A existência de textos literários escritos por homossexuais assim como sobre homossexuais e/ou com temática homoerótica, sabemos, coincide com a própria história da literatura, pelo menos do que conhecemos de literatura ocidental. O rastreio que

nomeia escritores como Safo (630-612 a.C), Catulo (84-54 a.C), Ovídio (43 a.C a 18 d. C), dentre vários outros, da antigüidade clássica, seja ela na versão grega ou romana que trataram das relações homoeróticas, no entanto, sempre incorre no risco de apontar lacunas uma vez que a lista é infinda e sempre aberta à recepção de mais autores. Por outro lado, a experiência homoerótica vivida por muitos desses autores e que, em alguns casos, de tão plasmada ressalta no texto, mesmo que não passe despercebida, não deve, reiteramos, ser parâmetro inequívoco para a avaliação desse mesmo conteúdo como homoerótico. Não é isso que busca a literatura homoerótica, ou seja, fazer o *outing* (para usar de uma expressão atual) involuntário de escritores e escritoras, senão "o interesse recai sobre toda forma do fazer literário que abre para a expressão e reinvenção de complexas experiências homoafetivas ainda relegadas a vivências clandestinas" (SOUZA, 2004, p.189).

Começamos este tópico que trata, mais detidamente, da conceituação e da adjetivação em torno da literatura homoerótica invocando as figuras de dois (anti) heróis da mitologia grega, Orfeu e Tamiras. Orfeu, até onde nós sabemos, é o mesmo filho músico de Apolo e Cilo que seduzia a todos com sua lira e que, por conta da morte de sua esposa Eurídice, vitimada por uma picada de cobra, no dia de suas bodas, desce ao Tártaro, espécie de inferno grego, com o fim de reavê-la. Ainda de acordo com o mito, os deuses do inferno se compadecem de seu sofrimento e lhe restituem sua musa, porém, com a condição de que ele não voltasse a vista para trás até que saísse dos domínios do longínquo Tártaro, o que ele não faz. Ansioso e curioso, Orfeu volta seus olhos para ver se Eurídice o acompanhava porém, ao quebrar o acordo, ela, então, desaparece.

Entretanto, não descartando a primeira parte da narrativa do mito, interessa-nos, a segunda parte apócrifa para a mesma história. De acordo com Ferreira (2004), após o malfadado episódio, Orfeu não quis mais relacionar-se com mulheres. Tal atitude extremada teria irritado sobremaneira às Bacantes que se voltaram contra ele e despedaçaram-no. É o que nos diz uma versão para o seu fim. Porém, outra versão nos dá conta de que, depois do luto, Orfeu refugiou-se na região de Trácia, no sudeste da Europa, e de que convenceu os homens locais a que, de fato, amassem outros homens. Exaltando, com isso, portanto, o homoerotismo masculino não somente como uma prática protocolar e aceitável entre mestre e discípulo, senão como uma relação maior e duradoura. Nesse momento, por se verem e se sentirem preteridas e aviltadas, as Bacantes se arremetem contra ele. Temos, por fim, somente aí, no desfecho das histórias, a confluência das interpretações –oficial e apócrifa- para as quatro partes do mito.

Desde então, ele ocupa um lugar de honra na história por ser lembrado como o primeiro mortal com orientação homoerótica, segundo Ferreira (2004, p.201).

Outro mito grego interessante, e que merece destaque, é Tamiras. Conta-nos a lenda que esse neto de Apolo era lindo, vaidoso, além de bom poeta assim como o era, de mesmo modo, Orfeu. Porém, diferentemente do noivo de Eurídice, esse se mostrou um músico mediano. Talvez, um pouco ingênuo ele propôs às Musas um desafio para saber quem cantava melhor: se ele ou elas. Ele, contudo, perdeu a competição e como castigo as Musas arrancaram-lhe as vistas e a voz assim como lhe fizeram perder, também, a memória (FERREIRA, 2004, p.246). Não obstante os tons sempre trágicos que as narrativas míticas gregas trazem no seu bojo, devemos confessar que, também, elas nos despertam o fascínio uma vez que tratam de estruturas arquetípicas humanas. Isto posto, anotamos alguns pontos que julgamos importantes nas duas histórias e nos dois mitos. Se Orfeu pagou com a vida, e de modo hediondo para os dias de hoje, com Tamiras o seu final, também, não foi menos violento.

Ao jovem Tamiras lhe é imputado como castigo não somente deixar de ver e, simbolicamente, ser visto e existir enquanto sujeito como, igualmente, no rol de atrocidades, perder a voz e, por extensão, o direito à fala. Se o homem, conforme disse Aristóteles (384-322 a.C), é um animal político e é pela linguagem que se estabelece a vida em sociedade, Tamiras não apenas deixa de ser um ser político e social como está, assim, também proibido de conviver com os seus pares. Por derradeiro, a extirpação da memória é, do mesmo modo, muito significativa haja vista seu caráter de continuidade, de história, do tempo e de própria reflexão sobre si mesmo e sobre o seu entorno.

Sabemos, todavia, que a discussão sobre o estatuto de uma escrita homoerótica, essencialmente diversa dos demais paradigmas e manifestações literárias é, desde já, um tema controverso. No cerne de tal polêmica entrariam questões teórico-práticas, (pré) conceitos individuais e posições fossilizadas da crítica especializada. Mas ao contrário do que pensariam os críticos de hoje, a preocupação não é atual ou pós-moderna. Gregory Woods nos lembra que, já em 1865, por conta da criação das "Normas da Associação Uranista", o poeta alemão Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895) redatou e destacou dentre os vários objetivos para aquele grupo de estudiosos dois, em especial. Segundo o crítico alemão, dentro daquela associação, tinham-se como metas, em primeiro lugar, criar uma literatura uranista, que hoje chamaríamos homoerótica e, em segundo lugar, promover a publicação de escritos uranistas (homoeróticos) sob os cuidados da associação (WOODS, 2001, p.09).

Deste modo, e antes da psicanálise freudiana e da invenção do "ser homossexual", no limiar do século XIX para o século XX, a questão do homoerotismo ou uranismo, como queriam, portanto, já estava na ordem do dia. Antes que continuemos com a discussão sobre a literatura homoerótica, cabe, entretanto, explicar a origem para o termo "uranismo". Ela se dá, mais uma vez, com os gregos e a história nos conta que a palavra foi usada pela primeira vez em o *Banquete*, de Platão (427-327 a.C). No clássico discurso de Pausânias a respeito do amor, contado por Aristodemo, o filósofo diz que sem Amor (ou Eros) não existe Afrodite e continua ele dizendo que são duas as Afrodites, logo, são dois os amores correspondentes. O grande clímax do discurso, contudo, vem na seqüência. Pausânias para explicar a sua tese sobre os dois tipos de amor traça a sua genealogia. O primeiro, o mais velho, não tem mãe e é filho de Urano e a eles chamam Urânio, o celestial; o segundo, o outro, o mais novo, é filho de Zeus e Dione, chamado de Pandêmio, o popular. Logo, para os gregos, o amor maior, o mais importante, seria o uranismo dedicado aos homens jovens e não às mulheres; a essas estaria destinada a procriação somente. Daí, o porquê da utilização do termo "uranismo" que faz Ulrichs para designar o desejo de um homem pelo outro.

Segundo anotamos anteriormente,

> os primeiros estudos sobre a chamada literatura homossexual surgem nos prédios de Oxford nos finais do século XIX (coincidindo, aliás, com o momento em que a narrativa começa a substituir a poesia como forma básica do literário e com os debates iniciais sobre identidade sexual) e correspondem [nesse momento] à constiuição de uma suposta tradição a partir da conformação de listas de autores e/ou personagens homossexuais (GÓMEZ SÁNCHEZ, 2010, p.04).

No entanto, as expressões "literatura homoerótica", "literaturas de expressão homoerótica", ou, ainda, "literatura *gay*", de todo modo, estão diretamente vinculadas a um conceito muito mais recente. Vale lembrar o levante político pela emancipação dos direitos dos homossexuais, em fins da década de 1960, nos Estados Unidos, cujos reflexos, como produtos culturais, podem ser vislumbrados, hoje em dia, em uma onda crescente de ações afirmativas em favor da identidade e subjetividade homoeróticas. Tais ações vão desde a criação de espaços de convivência para a comunidade passando pela publicidade de um mercado focado nesses indivíduos, até chegar aos eventos de cunho político, como as manifestações públicas. A literatura e a crítica literária, igualmente, estão inseridas nesse movimento.

Para alguns críticos, os termos "homoerótico" e "*gay*" se equivalem; já para outros eles não são sinônimos. Para esses últimos, a associação da produção artística e literária com os movimentos reivindicatórios por uma identidade homoerótica é crucial para marcar a diferença. Desta opinião, destacamos o poeta e crítico Ítalo Moriconi que nos diz que

> 'literatura homoerótica' é um termo mais geral, algo que pode ser encontrado em todas as épocas, ao passo que 'literatura *gay*', propriamente dita, seria uma vertente mais contemporânea, vinculada ao processo histórico de libertação *gay*, de conscientização *gay*, seja lá como se queira chamar esse processo; em suma, seria literatura homoerótica pós-68, [sic] pós-*Stonewall* (apud PINTO, 2003, p.48).

Desse modo, para o pesquisador, há uma sutil (e não menos importante) diferença, ou seja, o comprometimento político e militante da segunda, daí a rubrica *gay* e, de outro lado, o estatuto do desejo homoerótico, puro e simplesmente, encontrado na primeira. Já para Heloisa Buarque de Hollanda, tais denominações não são excludentes mas semelhantes. E, para essa defesa, a professora vai mais além combatendo em duas frentes. A primeira delas contra o impasse, sempre lembrado pelos ferrenhos críticos, que pode se instaurar no meio acadêmico, temeroso de que a categoria 'literatura *gay*' possa dar excessiva visibilidade e acabar, por isso, desqualificando-a ou legitimando-a inferiormente. O segundo flanco, decorrente do primeiro, nos diz que o recorte classificatório de 'literatura *gay*', incorreria no erro de insularizar a produção homoerótica em um gueto literário e, por fim, de que tais avaliações estéticas que usamos para os escritores canônicos não seriam válidas para eles. Para tanto, nos diz a crítica

> acho interessante, do ponto de vista político, essa afirmação *gay* ou homoerótica, uma vez que essa é uma literatura de ponta, que coloca em pauta novas questões teóricas e literárias. Torço para que ela consiga conquistar definitivamente o lugar de uma potente interlocução com a própria noção do valor canônico (apud PINTO, 2003, p.48).

Segundo a estudiosa, não apenas são inválidas as dicotomias entre "literatura homoerótica" *versus* "literatura *gay*", mas, além de ratificar o poder *gay*, enquanto espaço de militância política, ela propaga o diálogo com o cânone em vez da sua pura e simples contestação.

Por fim, na mesma direção, se encaminha, também, o discurso de Denílson Lopes no que se refere à constante ameaça de uma sectarização da literatura

homoerótica. Para o crítico, em alusiva comparação com o recém passado século XX (e feminista), "o século XXI pode bem ser aquele em que [o homoerotismo] se institucionaliza e se estabiliza socialmente" (LOPES, 2002, p.19). Todavia, para tal visibilidade e estabelecimento, não devemos pensar a questão homoafetiva longe e aquém das próprias ansiedades de nossa época. Possivelmente, resida aí o grande equívoco dos críticos mais puristas. Mas, antes, devemos pensar a politização desse grupo específico e minoritário como uma possibilidade de maior pertencimento ao mundo social cujos benefícios –uma sociedade mais justa e democrática- dizem respeito a todos. O desafio, para ele, é aprender com o que somos, mas, também, com o que não somos.

3.3. Homotextualidade e escrita homoerótica.

Quando a escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), no conhecido texto *Um quarto todo seu*, de 1929, discute o lugar da literatura feminina, decerto que ela não se referia tão somente à necessidade física, geográfica e espacial de um determinado espaço, mas, obviamente, ao espaço psicológico e social ocupado pelas mulheres escritoras e a sua relação com a criação literária, em especial a forma romanesca. A partir dessa referência ao texto crítico virginiano e à busca por "um quarto próprio", o teórico estadunidense Jacob Stockinger constrói seu conceito sobre a homotextualidade, em um ensaio intitulado "Homotextuality: a proposal", constante do volume *The Gay Academic*, organizado por Louie Crew e publicado em 1978. Para o estudioso, àquela ocasião, "a literatura homossexual não é uma tendência atual, não porque a tendência atual seja heterossexual, mas porque a tendência atual é homofóbica" (STOCKINGER, 1978, p.136, tradução nossa). A sua análise está dirigida não somente para a literatura e para a crítica literária, então vista como imatura ou até incorreta, porém, muito mais para os críticos os quais, segundo ele, "estão realmente ressaltando seus próprios preconceitos e falhas" (STOCKINGER, 1978, p.136, tradução nossa).

O estudioso, prevendo uma reprimenda, vai um pouco mais além quando diz que "ninguém fala de 'heterotextualidade' porque não precisa falar. A idéia da sexualidade textual implica em heterossexualidade textual" (STOCKINGER, 1978, p.138, tradução nossa). Porém, antes que associem forma ou conteúdo e nos lembrem de que a crítica

não se furtou a considerar (ainda que de modo breve) os textos com temáticas homoeróticas assim como alguns autores, nos valemos das palavras do estudioso espanhol José Ismael Gutiérrez que nos diz que é tempo de que "la literatura de autores *gays* se analice a partir del texto mismo" (GUTIÉRREZ, 2007, p.26). Muito embora a orientação homoafetiva e/ou os posicionamentos políticos e de militância de alguns escritores, em nosso caso especial, Reinaldo Arenas, estejam sobejamente claros em sua vida e em sua literatura e nos seja, por vezes, difícil separar texto e autor, segundo o crítico, mais importante que isso é como o texto se nos apresenta como um homotexto.

No entanto, não devemos pensar a "homotextualidade" como um novo método de crítica literária que substitua outros. Não é isso que propõe o estudioso. Antes, quer ele que essa noção se alie a outros métodos críticos, pois, "en verdad, es un suplemento [...] de otras clases de teoría literaria y, en tal sentido, acomete una ruptura de la gran liberación de la sexualidad de la minorías" (GUTIÉRREZ, 2007, p.26). Quando falamos em minorias é natural que, também, nos lembremos das mulheres, dos negros, dos judeus, dentre outros grupos minoritários, porém, com a distinção de que em todos os outros grupos com menor representatividade social, a diferença não é volitiva, ao contrário do grupo dos homossexuais. Dito de outra forma, as mulheres, os negros, os judeus e os outros grupos não podem prescindir dessa diferença, não a podem negar, visto que essa distinção lhes é inerente e independe de sua vontade em mostrá-la ou não.

Por outro lado, aos homossexuais tanto lhes é facultado ocultar a diferença assim como, também, mostrá-la, daí, a importância para os estudos literários de não perder tal matiz. Segundo o crítico, a identidade homoerótica, por essas características, se diferencia das outras pela sua fluidez e pelo caráter de ser uma identidade negociável e, por isso, ele a compara à gramática transformacional de Noam Chomsky. A comparação é válida, uma vez que fora de uma "estrutura profunda" (no nosso caso, a identidade homoerótica) emergem muitas variações de "estrutura superficial", desde uma identidade heterossexual afirmativa e assumida até formas diversas e/ou reprimidas de uma identidade homoerótica assumida ou não (GUTIÉRREZ, 2007, p.27).

Para o crítico estadunidense, o homotexto, dada sua fluidez, guarda, portanto, algumas marcas que lhe são inerentes. Segundo ele, as marcas são a presença do "espelho" no texto, a intertextualidade, o elemento da *voyage* e, por último, a ruptura com o código lingüístico mediante a gíria (GUTIÉRREZ, 2007, p.28). A presença do espelho no homotexto mais que em sua figuração literal marca, de outro modo, a natureza transformacional e mutante da identidade homoerótica assim como explicita as

relações de um "eu" *versus* "o outro", como por exemplo, na tríplice identidade discursiva do narrador areniano, em *El color del verano*.

O segundo dado, a intertextualidade, marca o diálogo constante com os outros textos alheios ou próprios. Em Reinaldo Arenas, a intertextualidade é um recurso muito usado de modo implícito e, muitas vezes, de modo explícito. Já o elemento da viagem, a terceira marca homotextual, como tratou o crítico, serve à translação identitária em que se encontram os personagens bem como significa, de um lado, tanto a liberação da censura quanto, de outro lado, um crescimento individual e idiossincrático (GUTIÉRREZ, 2007, p.28). É o elemento desestabilizador da viagem mutante desses personagens mutantes, por sua vez, que se arremetem contra as imagens autoritárias nesse espaço literário e libertário. Em Arenas, além do sentido primeiro do deslocamento espacial do narrador de *El color del verano*, por exemplo, e de muitos dos personagens que vivem em trânsito na narrativa, a exemplo do próprio autor que escreveu grande parte de sua obra no exílio, a viagem conota o desligamento com a ordem estabelecida. Diante disso,

> la escritura y la (homo) sexualidad se opondrán a un discurso político homologador como formas de resistencia; serán vías para deconstruirlo, para demoler el marmóreo *corpus* doctrinal sobre el que se fundamenta un régimen que, por sus excesos, peca de irracionalismo e inhumanidad y que ha sido causante de un sinfín de traumas históricos, íntimos y personales (GUTIÉRREZ, 2007, p.70) .

Por fim, chegamos à quarta insígnia presente no homotexto que é a ruptura com o código lingüístico presente na gíria. Tal linguajar específico de um determinado grupo social indica muito mais que o alheamento de um grupo minoritário face a outro dominante. Mais que isso, a subversão via palavra marca a astúcia desse mesmo grupo minoritário que se serve da linguagem padrão e convencional (compartilhada por ambos os grupos, minoritário e majoritário) para criar outro discurso, dessa vez, somente dividido entre os indivíduos do grupo menor.

Intimamente ligado a esse código secreto de linguagem (a gíria), partícipe das características do homotexto, usado pelos homossexuais como resistência e ataque ao mesmo tempo, e que poderíamos ver como conteúdo, encontramos, também, como forma exterior mas dele indissociável, certo tipo de humor que alguns críticos chamam de "humor *queer*". Nessa narrativa de Reinaldo Arenas, a presença desse tipo de humor marginal se coloca como instrumento de crítica posto que é uma modalidade humorística que, majoritariamente, se auto-alimenta de si mesma e se diferencia, por

sua vez, "com suas mascaradas dissociações de personalidade e travestismos *fake*" (MORICONI, 2002, p.44). É o que ele consegue, por exemplo, com a tripla condução do narrador "Reinaldo/Gabriel/la Tétrica Mofeta" e do constante diálogo entre eles. Sejam eles, os diferentes, por exemplo, o diálogo entre "Reinaldo" e "Gabriel" ou entre esse e "la Tétrica Mofeta", sejam eles iguais, isto é, o diálogo entre "Reinaldo" e "Reinaldo" ou entre "la Tétrica Mofeta" e "la Tétrica Mofeta", como muitas vezes ocorre.

Tal auto-alimentação e eterno *feedback* não impedem, conforme anotamos, o olhar sobre o outro, mas redimensiona-o. Conforme aponta o crítico espanhol, por ser outro olhar, um "olhar subversivo", ele

> se vuelve sobre sí mism[o] en el mismo movimiento en que se vuelve sobre el mundo. El coraje de mirar es siempre subversivo y es siempre coraje porque supone el riesgo de la ruina arquitectónica (GUTIÉRREZ, 2007, p.29).

Por fim, é comum nesse tipo de "humor *queer*", além das referências ao universo *camp*, *kitsch* e da criação de um vocabulário *sui generis* e/ou o deslocamento de outros termos da linguagem padrão, o estabelecimento de códigos cômicos idiossincráticos porque específico de um determinado grupo social (MORICONI, 2002, p.44). Como exemplos, no Brasil, para esse tipo de humor *queer* na escrita, lembramos Caio Fernando Abreu (1948-1996), os dramaturgos Mauro Rasi (1949-2003), Vicente Pereira (1950-1993) e Miguel Falabella, esses três últimos, pertencentes ao movimento cultural conhecido como "Teatro Besteirol" (décadas de 1970 e 1980) bem como, também, o jornalista José Simão, colunista da *Folha de São Paulo*.

Sobre a conceituação e o estabelecimento do termo "homotextualidade", o estudioso Denilson Lopes (2002), ao encontro de Stockinger (1978), parte "do pressuposto de que a sexualidade entra na definição do texto, e não só por aspectos ideológicos ou biográficos, indo além [por isso mesmo] de práticas eróticas" (LOPES, 2002, p.121-122). Prosseguindo seu raciocínio, o estudioso não se esquece de lembrar a importância e a urgência de a crítica "buscar construir o solo que possibilitou a emergência decisiva de uma homotextualidade" (LOPES, 2002, p.123). Para terminar, finalmente, o estudioso afirma que para "construir o solo" para tal leitura homotextual da literatura, no entanto, ela dar-se-á principalmente "no interior da literatura contemporânea" (LOPES, 2002, p.123).

Podemos pensar, a partir disso, que, muito mais que político-partidária, a revolução proposta por Reinaldo Arenas foi outra,

> poética y erótica. Así, y a despecho de la constante amenaza de la ciudad socialista y de su proceso irreversible de estandarización, la ciudad fálica y anal se encontrará luchando para homosexualizar y travestir el paraíso castrista, presuntamente heterosexual o, más bien, asexual (GUTIÉRREZ, 2007, p.30).

Tal "revolução poética e erótica" de que nos fala o crítico coaduna, portanto, com a idéia de homotexto uma vez que a linguagem mais o sexo tomarão o espaço da cidade (do país, em certa medida) para reconfigurá-lo. Essa tomada do poder à força, no entanto, para fugir à tirania estabelecida e criticada pelo narrador, e para dar voz a um grupo (os homossexuais) que não pode ser ouvido, somente (e ao menos) se insurge no discurso. Esse discurso, como todo discurso, está edificado em dois planos. Em um primeiro lugar, como assinalamos, ele homoerotiza a cidade, o entorno geográfico e suas pessoas, em um segundo lugar, a mensagem homoerotiza o mesmo discurso que a representa (GUTIÉRREZ, 2007, p.30). Tomando de empréstimo as palavras de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), quando da apresentação da autobiografia de Arenas, "tres pasiones rigieron la vida y la muerte de Reinaldo Arenas: la literatura no como juego sino como fuego que consume, el sexo pasivo y la política activa" (1998, p.181), uma vez mais, vemos que para o escritor o texto e o sexo dividiam o mesmo terreno e muitas das vezes visitavam-se mutuamente.

No que se refere à sua prática literária misturada ao sexo, ainda que em alguns momentos da sua obra percebamos um narrador envolto no lirismo, em *El color del verano*, as cores sexuais que vemos são fortes e despidas de eufemismos. Nessa narrativa, talvez, por representar os anos mais difíceis (década de 1970) do controle do estado marxista com relação aos jovens cubanos dissidentes, o sexo foi tomado tanto como prática natural e orgânica assim como prática (discursiva) subversiva (e única) possível. Mas não qualquer tipo de sexo. Nesse momento, o que interessava principalmente era "la liberación de los instintos corporales" (GUTIÉRREZ, 2007, p.56). Por isso, como contra-resposta à proibição do ato sexual (que para o estado marxista deveria ser, heterossexual, monogâmico e gerador do futuro "homem novo" revolucionário e patriota), somente a escatologia é possível. De acordo com o crítico,

> frente a las prohibiciones que instituyó la dictadura cubana, se inflitró, en contraposición, el placer de la carne, la glorificación del cuerpo masculino y la exaltación de su actividad fisiológica. La libido se desbordaría atravesando las rendijas de los deseos inconfesables,

> precipitando a los hombres jóvenes y rebeldes hacia una zona utópica de excesos carnales (GUTIÉRREZ, 2007, p. 56).

Foi Mikhail Bakhtin, que ao estudar a cultura popular medieval e a obra de François Rabelais e a função do cômico, quem melhor nos explicou sobre o conceito tanto de escatologia quanto do grotesco e sua funcionalidade na crítica literária. De matriz religiosa, a palavra escatologia, em princípio, se refere aos últimos acontecimentos da vida terrena, ou seja, ao fim dos tempos. Deslocada para a cultura popular medieval ela adquirirá outro significado. Segundo o crítico russo, ao estudar o fenômeno do carnaval como manifestação legítima popular de instauração de uma nova ordem sobre a anterior, a escatologia, como forma exterior do período de Momo, se refere basicamente às necessidades fisiológicas puramente humanas e banais. Alimenta-se, por isso, de toda sorte de imagens carnais e sexuais, sobretudo, das imagens ligadas ao baixo ventre o que faz, desse modo, com que desperte a um só tempo a repulsa, a indignação, mas ao mesmo tempo o riso. O ser humano vê-se como tal diante do grotesco da vida e se reconhece como tal (BAKHTIN, 1993, p.34). Poderíamos dizer, talvez, que o leitor do narrador areniano, em maior ou em menor grau, se enxergue no texto-corpo que propõe a narrativa.

Como antídoto a essa repressão política, mas, sobretudo sexual (heteronormativa), Reinaldo Arenas recria, via literatura (a terceira face do triângulo), uma estética de liberdade do desejo que será conduzida pelo predomínio da escatologia e pelo grotesco. Nomes de parceiros sexuais, lugares, intimidades inconfessáveis, nomes de desafetos e seus segredos mais guardados, nada escapa da verve ácida do narrador areniano. O condutor do discurso sem qualquer condescendência não se exime nem a si próprio nem ao outro. Interessante assinalar que, no entanto, se por um lado, o escritor defende essa estética do desejo que contrasta com a moral religiosa (que associa todo e qualquer sexo não-procriativo ao pecado), por outro lado, o mesmo autor para contrapor-se à Igreja (e de modo coerente) tampouco associa o sexo ao amor. Dentro da estética do desejo não cabem eufemismos cristãos. O sexo (e todas as suas multifocalizações, o homoerotismo é somente uma delas) deve ser tomado como único, principal e protagonista. Nele não valem as interposições exteriores de nenhuma ordem (política, religiosa, social), mas, somente, as que acordarem os parceiros envolvidos.

A estética areniana do desejo, desse modo, vai ao encontro da teoria que vincula a escritura com a diferença sexual e, segundo a qual, podemos conceber o corpo

homoerótico como um texto (GUTIÉRREZ, 2007, p.61). A partir da construção do homoerotismo enquanto sujeito do discurso, ou seja, como uma categoria cultural, esse corpo-texto passa, assim como qualquer corpo, a pensar, a falar ou a escrever coincidindo, desse modo, com o sujeito homossexual que, por ventura, lhe esteja por detrás. Tal corpo-texto quer ser lido em sua identidade o que faz com que sua sexualidade outra, diferente (inerente à identidade), por conta isso, sempre apareça inscrita sob a superfície. No caso de Arenas, dada sua militância, há essa correspondência, no entanto, com outros autores ela não existe.

> El discurso homotextual de Arenas acudirá por ello a la recodificación en la representación del sujeto homoerótico, entendiendo por "recodificación" la manifestación de una actitud trangresora y el deliberado incumplimiento de normas sociales (GUTIÉRREZ, 2007, p.71).

Pensamos que pela "recodificação" de que nos fala o crítico, importa antes ao autor subverter a ordem primeira e exógena e estabelecer o caos, uma nova ordem a partir da estética da *différance*, no sentido derridiano do termo. Quando Reinaldo Arenas desconstrói o legado hétero-socialista-normativo, por meio do corpo-texto, ele o faz com uma narrativa impudica, com deliberado gosto e delírio verborrágicos como forma de dissentir da maioria.

Por fim, há que se destacar que a escrita sobre o tema do homoerotismo masculino na América Latina, na narrativa romanesca, com um personagem protagonista, conforme apontam os estudos, se inicia com o romance brasileiro *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, de 1895. De forma incipiente ao princípio e dada à complexa e vasta região que compreende o continente, "os poucos romances de temática homossexual escritos entre finais do século XIX e começos do século XX na América Latina aparecem, quase todos, no Brasil e em Cuba" (GÓMEZ SÁNCHEZ, 2010, p.24).

3.4. Todas as cores do verão de Reinaldo Arenas e o carnaval dentro do carnaval.

El color del verano, conforme já apontamos, é o quarto romance pentagônico assim como o último texto que escreve Reinaldo Arenas antes de sua morte. De igual modo, podemos dizer que a escrita dessa narrativa, a despeito de todas as adversidades pelas quais passava, naquele momento, em especial, às relacionadas ao seu frágil estado de saúde, é o que o mantém vivo, segundo ele mesmo anota em sua autobiografia: "tenía que terminar la *Pentagonía*. En el hospital comencé a escribir la novela *El color del verano*" (ARENAS, 2008, p.12). Em pouco mais de uma década em que viveu no exílio, desde a sua chegada naquela primavera de 1980 junto com os outros *marielitos* até o seu final, naquele inverno de 1990, o escritor tem como meta (e mesmo projeto de vida) denunciar todas as agruras que sofreu em seu país, seja por meio de manifestos e palestras, seja lecionando e/ou, também, por meio da literatura. Não obstante toda a crítica ao capitalismo e ao *american way of life*, ao menos, nesse lugar, por não sofrer perseguição política, intelectual e sexual, Arenas pode exercitar a liberdade de expressão. Já no prólogo do romance, o narrador nos diz:

> En este país, como en todos los que he visitado o he residido, he conocido la humillación, la miseria y la hipocresía, pero también he tenido el privilegio de poder gritar. Tal vez ese grito no caiga en el vacío. La esperanza de la humanidad está precisamente en aquellos que más han sufrido (ARENAS, 1999, p.260).

E não caiu. Ao contrário. Podemos sentir em cada uma das páginas do longo romance a nostalgia do exilado caminhando passo a passo com a fúria contra-revolucionária do narrador que se opõe ao governo que o impediu de viver livre em sua terra natal.

Todo o espólio do escritor assim como os originais de sua derradeira narrativa se encontram na coleção de manuscritos de Reinaldo Arenas, da Universidade de Princeton, em Nova Jérsei, nos Estados Unidos (ARENAS, 1999, p.06). Tal processo também foi feito com sua autobiografia, organizada por amigos. Já para a organização e a edição de *El color del verano*, o autor contou com a ajuda de Carlos Victoria que revisou o original, segundo o pedido feito pouco antes de sua morte. Ele mesmo, o compilador, nos conta sobre a sua participação neste processo:

> Pocos días antes de su muerte, Reinaldo me llamó desde Nueva York para decirme que me iba a enviar por correo los manuscritos de sus

> novelas inéditas *El asalto* y *El color del verano*, y me pidó que si él se agravaba o moría yo me encargara de revisarlas y corregirlas antes de su publicación. Al mismo tiempo, le escribió a Ediciones Universal, con la que había firmado un contrato, para dar instrucciones, mencionando que yo me encargaría de la edición de los dos libros. Como él llevaba varios años enfermo, no pude intuir que ya tenía pensado en suicidarse, y me pareció que era una precaución natural de su parte. Casi en el mismo momento en que me llegaron los manuscritos, Reinaldo se suicidó. Yo me limité a corregir las erratas, las faltas gramaticales, las repeticiones más evidentes, etc., en fin, la labor propia de un editor, pero respetando por supuesto el texto y el estilo de Reinaldo (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p. 495).

Desafortunadamente, o escritor não verá publicado seu romance que sai editado pela editora Universal, de Miami, menos de um ano após seu falecimento, em 1991.

Uma parte da crítica, levando-se em consideração *Antes que anochezca*, acredita que a narrativa foi escrita totalmente no exílio e muito dessa crença advém das próprias palavras do escritor, conforme podemos ver pela introdução que faz às suas memórias:

> No comencé esta novela [...] por el principio, sino por un capítulo titulado 'Las tortiguaguas'. Cuando salí del hospital terminé mi autobiografía (con excepción, desde luego, de esta introducción) y continué trabajando en *El color del verano* (ARENAS, 2008, p.12).

Entretanto, encontram-se no prólogo, dados que indicam que, ainda que incompleta, perdida, confiscada ou extraviada, a sua redação iniciou-se, em Cuba. Assim, nos diz o narrador areniano sobre as agruras de sua escritura:

> Me cago en la madre del maricón que dijo que yo había empleado cuarenta años en escribir este libro. No soy Cirilo Villaverde ni cosa por el estilo. Aunque es cierto que desde hace muchos años, estando en Cuba, concebí parte de la novela. Allá incluso escribí algunos capítulos. Pero habiendo sufrido persecución y prisión y encontrándome bajo estricta vigilancia y miseria, me fue imposible proseguir. Por otra parte, casi todos mis amigos y algunos de mis familiares más íntimos, además de muchos de mis incesantes amantes [...], eran policía. Yo escribía una página y al otro día la página desaparecía (ARENAS, 1999, p. 259).

O autor começa seu texto, por meio do deboche, rememorando o escritor cubano do século XIX, Cirilo Villaverde (1812-1894), autor de *Cecilia Valdés*, cuja obra-prima, que foi publicada em dois tomos, o primeiro, em 1839 e o segundo, em 1879, levou quarenta anos para ser terminada, daí, a aproximação e o intertexto com as falas do narrador. Mas se há hipérbole na associação ao escritor romântico, do mesmo modo, também, há admiração uma vez que "así como la poesía nace propiamente con Heredia, la novela realmente se inicia con Cirilo Villaverde" (LAZO, 1974, p.115). Lembremo-

nos, nesse momento, da releitura paródica que faz Arenas em seu romance *La loma del ángel*, de 1987, com a narrativa mais importante de Villaverde. Segundo a crítica cubana Madeline Cámara, nesse texto, o escritor faz um "provocativo *remake* de *Cecilia Valdés*" assim como "arremete contra los iconos de la cubanidad" (PAZ, 2001, p.107).

A mesma releitura paródica dos ícones da cultura cubana ele propõe em *El color del verano* com várias personalidades locais, algumas vivas e outras "ressuscitadas". Muito embora Arenas tenha escrito texto dramático e poesia, dentre outros gêneros literários, será no romance que ele sentir-se-á mais a vontade, daí a aproximação com o escritor romântico de Pinar del Río, também, exilado e morto em Nova Iorque, nos Estados Unidos, um século antes do próprio Arenas. Finalmente, o condutor do discurso, à maneira de uma Penélope subversiva, conta-nos da persistência sôfrega em registrar sua narrativa todos os dias; sempre começando um início que nunca tinha fim assim como a esposa de Ulisses.

Em outro momento, ainda no prólogo, o narrador diz-nos, com mais detalhes, sobre o processo de escritura da narrativa em terras cubanas:

> Algunos capítulos me los aprendí de memória, como el titulado "El hueco de Clara"; también de memoria aprendí los "Treinta truculentos trabalenguas" (que entonces no eran treinta) y allí en mi memoria se quedaron. Mientras tanto me dediqué a sobrevivir, como hace todo ex presidiario, habitando además en una isla que era una prisión. Pero nunca olvidé que, para que mi vida cobrase sentido – pues mi vida se desarrolla sobre todo en un plano literário -, yo tenía que escribir *El color del verano*, que es la cuarta novela de una pentagonía cubana, pues la última, *El asalto*, ya había sido escrita en la isla en un rapto de furia y la había expedido, con todos los riesgos que esto implica, al exterior, donde más tarde la descifraría pues el manuscrito era prácticamente ininteligible (ARENAS, 1999, p.259).

Desta feita, segundo o narrador, a partir de histórias com fortes traços pessoais como, por exemplo, "El hueco de Clara" (ARENAS, 1999, p.379) cujos episódios, também, serão retomados também em *Antes que anochezca*, no capítulo "Hotel Monserrate" (ARENAS, 2008, p.272) bem como com o exercício dos "Treinta truculentos trabalenguas" (ARENAS, 1999, p.77), o escritor mantém acesa na sua memória a narrativa proibida. Os trinta famosos "trava-línguas", seguindo as letras do alfabeto espanhol, como em uma cartilha infantil, pontuam, alternadamente, todo o texto areniano. O processo de reescritura de seus romances, seja tendo em vista a reelaboração estilística, seja tendo em vista a permanência da escrita, sempre foi uma prática comum para o autor, conforme ele mesmo nos diz:

> En esta novela [*El color del verano*] va pasando algo que es también un poco una cosa autobiográfica mía: el hecho de la reescritura, de siempre tener que estar escribiendo lo que tenga perdido (ETTE, 1996, p.88).

Também, o amigo Juan Abreu atesta que conhece a narrativa desde a década de 1970, época em que viviam na capital cubana e, por ocasião da primeira edição espanhola, publicada em Barcelona, em 1999, em uma crítica, nos fala o seguinte:

> Esta novela, que ahora sostengo en mis manos con una mezcla de emoción y tristeza, con una mezcla de dicha y alivio, comenzó a gestarse hace más de veinte años en La Habana. Escuché las primeras descripciones de lo que sería alrededor de 1972, en las tertulias que organizabámos en el Parque Lenin. Desde entonces este libro vivió dentro de Reinaldo, estuvo con él en la prisión del Morro, en las granjas de trabajo forzado, en los interrogatorios en Villa Marista, en las incesantes fugas y en el exilio. Ayudándolo a sobrevivir, a soportarlo todo. Cierta vez, dominado por la desesperación, durante los terribles días que pasó oculto en el Parque Lenin, me dijo: "¡Y todo por ser un cobarde, por no tener valor para terminar con mi vida!" Ahora sabemos que la cobardía no fue el motivo, como demostraría más tarde en aquel frío apartamento de Manhattan. No podía quitarse la vida porque tenía dentro *El color del verano*, y un verdadero artista no tiene otro remedio que hacer su obra. Por eso no se mató en aquel parque horrendo, por eso se levantó de la cama en un hospital de Nueva York, cuando los médicos lo daban por muerto, y escribió *El color del verano*, antes de matarse, cercado por el sida (ABREU, 1999).

Como em um diálogo, à maneira de resposta, é o próprio Reinaldo Arenas, em sua autobiografia, quem nos fala, do mesmo modo, tanto de quando conheceu o amigo Juan Abreu quanto das reuniões literárias que ambos compartilhavam:

> Cuando trabajaba desesperado en la segunda versión de *Otra vez el mar,* conocí a los hermanos Abreu [...]. Nos reuníamos en los lugares más insólitos del Parque Lenín donde efectuábamos tertulias literarias. En aquel momento, en que éramos perseguidos y vigilados, nosotros escribíamos cosas condenatorias contra el régimen. [...] En aquellas tertulias, que se prolongaron por más cuatro años todos los domingos, participábamos José Abreu, Juan Abreu, Nicolás Abreu, Luis de la Paz y yo. Fue, indiscutiblemente, uno de los momentos de más intensidad creadora de todo el grupo (ARENAS, 2008, p.148).

Ainda, no que se refere à criação dessa obra literária, em uma entrevista à tradutora francesa Liliane Hasson, em 1985, ou seja, com cinco anos vivendo no exílio, o escritor fala tanto da condição de exilado, sua e de outros escritores cubanos, como, também, já menciona sobre esse seu projeto iniciado em Cuba mas, somente, findo no último ano de sua vida:

> Cuando estás viviendo aquella realidad, es imposible escribirla. Una distancia de cinco años quizá me permita hacer una novela que a mí me interesa mucho hacer, que es la historia de los años 70 al 80. [...] Lo que yo reflejaría sería la vida de una serie de seres anónimos que sobreviven picarescamente, clandestinamente, de una manera subterránea, en aquel mundo. Yo quiero que sea una novela que a pesar de todo tenga un sentido del humor, cierta vitalidad y cierta poesía. En el ambiente en que viví en Cuba, en las furias de los últimos diez años, era imposible hacer este tipo de literatura. Me parece que hasta cierto punto el distanciamento, la nostalgia, el exilio o como se llame, la fatalidad de no vivir en tu país, pues desde el punto de vista de la creación a veces es positivo, porque te puede dar una visión objetiva más lejana y por lo tanto más completa de aquella realidad (ETTE, 1996, p.58).

Parece-nos compreensível, portanto, entender junto com o escritor, porque o resultado final do romance dificilmente seria terminado em Cuba assim como mais impossível, ainda, seria sua publicação na Ilha. Em outras palavras, o estilo paródico, as críticas imiscuídas dentro da ficção, somente, poderiam estar livres e ser manifestadas no exílio e com a iminência da morte. Mas, segundo o próprio autor, as críticas não estão destinadas somente aos seus vários desafetos. Arenas, antes, diz que o livro "se burla de todo el mundo" (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.500), não perdoando sequer os homossexuais, os amigos e até a si mesmo, conforme veremos mais adiante.

Mais que em qualquer outro texto, desde as poesias até os romances (e em muitos desses a homoeroticidade está presente), em *El color del verano* não somente o conteúdo temático, mas a identidade homoerótica aparece de modo pulsante. Junto aos manuscritos que deram origem ao romance, o escritor chegou a batizá-la de "la novela de las locas" (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.506), uma vez que segundo suas palavras, nesse romance "son los homosexuales los encargados de recuperar el placer" (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p.506) que lhes havia sido subtraído.

Esse submundo da cultura cubana, a cultura *gay* havaneira da década de 1970, período da juventude do escritor, será o pano de fundo e a voz que narra todo o romance e Arenas, nas suas memórias, nos diz o seguinte:

> Aparte del flete diurno que se realizaba, generalmente en las playas, La Habana disfrutaba también de otra vida homosexual poderosísima; subterránea, pero muy evidente. Esa vida era el flete nocturno por toda la Rampa, por Coppelia, por todo el Prado, por todo el Malecón, en el Coney Island de Marianao. Todas esas zonas estaban repletas de reclutas y becados; hombres solos encerrados en cuarteles y escuelas, que salían de noche deseosos de fornicar y le metían la mano a lo primero que encontraran. Yo trataba de ser siempre uno de los primeros en ser encontrado en cualquiera de esos sitios. "Ligué" con cientos de ellos y los llevé para mi cuarto; a veces no querían ir tan

> lejos y entonces había que aventurarse por La Habana Vieja y subir alguna escalera y en el último piso bajarse los pantalones (ARENAS, 2008, p.130).

Uma vez mais, o escritor respaldado pela estética do desejo, pela *différance* derridiana (DERRIDA, 1972, p.35), reafirma o caráter de subalternidade a que as práticas homoeróticas estavam relegadas, naqueles dias, em Cuba. Para o filósofo francês, "todo texto escrito não possui uma interpretação definitiva, própria ou correta" (COSTA, 2009). À maneira de um balé, tais práticas homoeróticas estão orquestradas, porém, com os partícipes da dança (homens desejosos por um encontro erótico com outro homem) sabendo quais papéis desempenhar (se "bugarrones" ou "maricones", segundo o narrador) e como deve seguir a coreografia corporal. Ao encontro dessa idéia subversiva de grande baile performático, erótico e amoroso, encontramos, talvez, nas palavras do personagem "Oliente Churre", o grande tema do romance. Quase ao final da narrativa, em um capítulo intitulado "La Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica" (ARENAS, 1999, p.396-409), a rainha de Holanda se apropria da tese de "Oliente Churre" e a lê diante de todos:

> Se había perdido el sentido de la vida porque se había perdido el paraíso y se había perdido el paraíso porque se había condenado el placer. Pero el placer, perseguido, execrado, condenado, esquilmado y casi borrado del mundo, aún tenía sus ejércitos; ejércitos clandestinos, silenciosos y siempre en peligro inminente, pero que no estaban dispuestos, de ninguna manera, a renunciar a la vida, esto es, a hacer gozar a los demás. "Ese ejército", retumbó la voz de la reina de Holanda por todo el recinto inundado, "está formado por los maricones. Ellos son los héroes de todos los tiempos, los verdaderos sostenedores de la ilusión del paraíso y los que a toda costa pretenden recuperarlo" (ARENAS, 1999, p.401).

Com o texto, a nobre personagem mais que tomar a palavra do personagem marginal (e homossexual) a recoloca em um outro plano e a redimensiona. No entanto, "Oliente Churre" que nesse momento é defendido pela rainha, um pouco mais adiante, retoma a mesma imagem da expulsão arquetípica do paraíso edênico para desconstruí-la. Segundo ele:

> Fuimos expulsados del paraíso no porque fuéramos la clásica y bíblica pareja que debía amarse "castamente" y no lo hicieron de ese modo, sino porque éramos distintos; porque los verdaderos Adán y Eva eran dos hombres (dicen que uno disfrazado de mujer) o dos locas, o dos mujeres que rompieron la norma celeste, porque buscaban su propio cielo. Y no existe otro cielo que el del placer. Eso está demostrado desde el principio de la vida (ARENAS, 1999, p.404).

Talvez, pela singularidade de viver em uma ilha que cinco séculos antes foi descrita pelo almirante genovês como o "lugar mais bonito do mundo" que seus olhos já viram, talvez, por saber-se diferente e, portanto, não incluído dentro de um sistema, o tema da expulsão do paraíso sempre foi um *leitmotiv* para Reinaldo Arenas. Este também será o intertexto de *Otra vez el mar*. Nessa passagem, porém, o narrador subverte a história do Gênesis ao trocar o primeiro casal modelar (heterossexual e monogâmico) por uma parceria homoafetiva, explicando, assim, a perda do paraíso sob outro ponto de vista. De acordo com o condutor do discurso, o "novo casal" foi expulso, na verdade, porque descobriu a fonte do prazer, isto é, seu "próprio céu". Lembramos que o adjetivo "novo" aliado ao outro casal é coerente, nessa releitura da fábula religiosa, com o subtítulo da narrativa "Nuevo "Jardín de las Delicias". Mais que releitura, segundo o narrador, na verdade, o objetivo da história "es la creación (o si se prefiere, la preservación) de una mitología y de una metafísica del placer" (ARENAS, 1999, p.404).

Tal busca pela metafísica do prazer, o objetivo principal da narrativa, coaduna perfeitamente com a estética do desejo proposta pelo autor. E quem são os sujeitos que preferencialmente procuram pelo paraíso perdido, isto é, pelo "próprio céu"? São aqueles que se movimentam, são aqueles que voam, pois, segundo o narrador:

> Un homosexual es un ser aéreo, desasido, sin sitio fijo o propio, que anhela de alguna manera retornar a no se sabe exactamente qué lugar. Estamos siempre buscando un sitio que al parecer no existe. Estamos siempre como en el aire y atisbando. Nuestra condición de pájaro es perfecta y está muy bien que así nos hayan calificado. Somos pájaros porque estamos siempre en el aire, en un aire que tampoco es nuestro, porque nuestro no es nada, pero que al menos no tiene fronteras (ARENAS, 1999, p. 403).

Para o narrador, o qualificativo "pájaro" (gíria cubana para homossexual masculino), então, é perfeito, pois se de um modo ele conota "persona de conducta dudosa, persona vestida de modo extravagante, sodomita, afeminado" (MORÍNIGO, 1996, p.471), de outro modo, ele se associa à liberdade posto que possui asas. Menos poética, todavia, que a vinculação com a ave e sua capacidade de ir e vir sem fronteiras, em outro momento, mais próxima do deboche, diz-nos o narrador que "las locas formamos una entidad religiosa y por lo tanto fanática y sagrada cuyo fin es proporcionar y recibir el placer" (ARENAS, 1999, p.404). Tanto formam uma irmandade religiosa que possuem até uma santa, a "Santa Marica" que é canonizada pelo Papa. A narrativa está dedicada, portanto, aos homossexuais ("locas", segundo o

escritor) e, por isso, eles têm a missão de recuperar o prazer bem como o senso de humor.

> Una de las cosas más lamentables de las tiranías es que todo lo toman en serio y hacen desaparecer el sentido de humor. Históricamente Cuba había escapado siempre de la realidad gracias a la sátira y la burla. Sin embargo, con Fidel Castro, el sentido de humor fue desapareciendo hasta quedar prohibido; con eso el pueblo cubano perdió una de sus pocas posibilidades de supervivencia; al quitarle la risa le quitaron al pueblo el más profundo sentido de las cosas. Sí, las dictaduras son púdicas, engoladas y, absoltamente, aburridas (ARENAS, 2008, p.262).

A busca pelo prazer aliada à busca pelo senso de humor ou a sua recuperação, uma vez que ambos foram usurpados (tanto prazer como humor), serão, nesse sentido, as duas vertentes que nortearão o texto. O que salva, portanto, esse ser errante (a "loca" e/ou o "pájaro" para o narrador) é a busca intermitente por esse prazer sexual ou humorístico. Nem sempre o fim é conseguido, porém, ao menos assim, a partir dessa procura sôfrega, há o deslocamento e a permanência do sujeito.

Desse grande carnaval às avessas proposto por Reinaldo Arenas, fazem parte inúmeros personagens. Muitos são personagens reais da cultura cubana e/ou do exílio e alguns poucos personagens fictícios. Contudo, vale lembrar, todos recebem o verniz ficcional dado pelo escritor, mesmo as personalidades mais conhecidas. Ao final da narrativa, como anexo, em um glossário, organizado pelos amigos do escritor a seu pedido, há uma lista de nomes que traz o seguinte título: "Este glosario comprende, por voluntad de Reinaldo Arenas, sólo los nombres de los personajes reales ya fallecidos que se mencionan en el libro" (ARENAS, 1999, p.459). A lista contém 37 nomes e inclui desde Néstor Almendros (1930-1992), amigo diretor de cinema, até o escritor Juan Clemente Zenea (1832-1871). Quanto aos personagens "ressuscitados" no romance aparecem os escritores Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), José María Heredia (1803-1839), José Martí (1853-1895), Julián del Casal (1863-1893), José Lezama Lima (1910-1976), Virgilio Piñera (1912-1979) e várias outras figuras das letras e das artes cubanas, conforme vimos argumentando.

Pensamos não ser necessário enumerar a todos dada a quantidade de nomes. Todavia, acreditamos ser relevante apontar que, segundo o narrador, todos são considerados homossexuais, até mesmo o grande ditador "Fifo", o organizador da festa de carnaval. Esta tendência do narrador a homoerotizar todos os personagens, passando pela voz do autor que, segundo a homotextualidade, pode coincidir com a voz narratária,

chega, também, ao outro extremo do canal da mensagem, o leitor. O condutor do discurso, de modo irônico, reiteradamente durante o texto se refere ao leitor como "querida". "¡Un momento, querida! Antes de internarte en estas páginas" (ARENAS, 1999, p.15). Arenas consegue, assim, além do riso, seguir o modelo de gíria do humor *queer*. Tal homoerotização extrema revela um dos projetos de Reinaldo Arenas que é o de elevar essa característica minoritária a um plano geral e majoritário assim como o de, dada a insistência no significante e significado, esvaziar o assombro e o distanciamento com que se possa ver a questão, o homoerotismo.

Ainda que seja uma obra de ficção e muitos dos nomes dos personagens estejam modificados, por um jogo de palavras, de modo a causar o riso, não é muito difícil recolher as pistas deixadas pelo narrador seja por textos poéticos seja por outros intertextos e reconhecer as pessoas convertidas em seres fictícios. Além dos escritores citados, podemos encontrar outros como, por exemplo, Heberto Padilla (1932-2000) ou "Heberto Puntilla", Nicolás Guillén (1902-1989) ou "Nicolás Guillotina" e Miguel Barnet ou "Miguel Barniz". Desse modo, pela dessacralização, o escritor debocha tanto das pessoas (amigos e inimigos) como do que elas representam para a cultura da Ilha. O romance adquire, por isso, ao mesmo tempo, um tom burlesco, mas, também, de vingança. Segundo o autor, "en ellos [los papeles] contaba la vida de todos mis amigos y eso los hubiese perjudicado mucho. Gracias, querido, por tu nobleza" (ARENAS, 1999, p.175).

No entanto, devemos esclarecer que de todos os nomes parodiados na narrativa há somente três personagens que mantêm seus nomes assim como os originais. São eles: José Lezama Lima (1910-1976), José Martí (1853-1895) e Virgilio Piñera (1912-1979), fato que se deve à admiração do autor pelos três e, que de certa forma, também, foram "expulsos do paraíso", para usar de empréstimo a metáfora areniana. Cabe ressaltar que José Martí, também, conheceu o exílio estadunidense assim como Reinaldo Arenas, um século antes.

O título da obra *El color del verano*, que aparecerá muito durante o curso da narrativa, faz alusão a essa característica típica de Cuba e que um exilado nunca mais verá fora da Ilha, a geografia local. A partir do romance, podemos ler o que sente o narrador quando ainda está encerrado no país:

> La certeza sin concesiones de que no hay escapatorias. Porque es imposible escapar al color del verano; porque ese color, esa tristeza, esa fuga petrificada, esa tragedia centelleante –ese conocimiento-

> somos nosotros mismos. Oh, Señor, no permitas que me derrita lentamente en medio de veranos inacabables (ARENAS, 1999, p.411).

Entretanto, se por um lado, quando o narrador está dentro do país e impedido de sair, ele identifica no verão interminável caribenho a sua impossibilidade monocromática, por outro lado, quando o mesmo condutor do discurso está no exílio, de modo diverso, ele, já maduro, percebe as cores do verão como um bálsamo. É desse modo que Reinaldo Arenas, em uma entrevista, se reporta às lembranças de sua terra natal e à escrita da narrativa:

> Precisamente el color es muy importante en esa novela en la que estoy trabajando y que se llama *El color del verano*. No es el olor del verano – yo tengo un miedo terrible que cuando me la publiquen me pongan "El olor" o "El calor del verano" [ríe], cuidado: no es el calor, es el color que es fundamental. Aquí en esta tierra con ese cielo plano y gris, ese color como de aluminio, eso no es mi mundo. Esta novela es la novela de la nostalgia porque es la novela del momento en que yo existí como tal, como una persona jovem, vital en un país que era el mío y donde viví una vida prohibida y por lo tanto interesante. No es un calor ni es un olor, era un color que había en aquel contexto, un color tropical (ETTE, 1996, p.83).

Parece-nos muito bem apropriada a explicação do autor quanto à narrativa, para ele, ser o romance da nostalgia. A partir da fala do escritor, percebemos que no epílogo de sua vida, não obstante uma década de vida livre no exílio, as suas memórias ainda (e desde sempre) têm cheiros, cores e sabores cubanos. É de interesse sublinhar, ainda na mesma entrevista, a contraposição que ele estabelece com a sua situação de exilado. Vejamos:

> Si yo tuviera que identificar el exilio con algún color sería con lo negro. El exílio es todo como una bruma, como un negro... Pienso en el exilio como en un color único. En realidad, en el exilio –y allí es donde está el problema terrible del exilado- es que uno no existe. Una persona en el exilio no existe, porque de hecho uno pertenece a un contexto, a una manera de sentir, de ver, a unos olores, a una conversación, a un lenguaje, a un ritmo, a un paisaje, a un color, a varios colores –y como tú te trasplantas para otro mundo, tú no eres aquella persona: tú eres aquella persona que se quedó allá. En el exilio, se está sin frontera y sin asidero: está uno en el aire. Este es el problema grave del exilado: que no tiene una identidad propia (ETTE, 1996, p.89).

Talvez, pela percepção da perda da identidade no exílio e, junto com ela, também, a perda da "maneira de sentir", "de ver", "das cores", "dos cheiros" e "da linguagem", é que o escritor tenha se esmerado por terminar essa narrativa. Em busca

do seu lugar geográfico, social, lingüístico e homoafetivo, é que ele procura pela sua identidade nesse testamento ficcional. Deixando o campo biográfico e as palavras do autor, essa mesma idéia das "cores do verão" como a pátria sonhada e distante, como o *locus* ideal será, contudo, na narrativa, retomada por dois personagens, "Gertrudis Gómez de Avellaneda" e "José Martí", de modo diferente. Dentro do romance, como primeiro capítulo, há uma peça de teatro intitulada "La fuga de la Avellaneda – Obra ligera en un acto (de repudio)" (p.17), em que ambos personagens, "Avellaneda" e "Martí", valendo-se, também, das suas memórias afetivas usam as cores como metáfora para seu país. Vejamos:

> MARTÍ:
> Lo siento.
> Quiero morir en el monte
> o en el medio de un cañaveral.
> Que me susurre un sinsonte,
> que me arrulle algún palmar,
> que alguien sepa mi dolor.
> Además de matar
> al tirano
> quiero caer en medio del color
> del verano natal.
>
> AVELLANEDA:
> El calor del verano infernal,
> querrás decir.
>
> MARTÍ:
> Tal vez tengas razón, pero allí quiero morir.
> Y por favor, dije "color" y no "calor" (ARENAS, 1999, p.73-74)

No entanto, enquanto "José Martí", também, no exílio, quer ao menos poder morrer em sua pátria, "Gertrudis Gómez de Avellaneda" quer conseguir fugir da Ilha, daí, o título do drama. Notamos, também, na fala do mártir da independência cubana, ecos do seu lirismo poético pela evocação da geografia local assim como ouvimos sua voz mais militante que se levanta contra o gigante de botas, na figura do tirano. Ainda que a poetisa cubana não entenda, tanto Martí como Arenas querem voltar a Cuba para verem a cor do verão, anseio de todo exilado. Por fim, é importante apontar a voz autoral areniana que se repete na fala de Martí quanto à preocupação com o título da narrativa.

Conforme anotamos antes, a narrativa comporta um subtítulo, isto é, "o Nuevo 'Jardín de las Delicias". Ainda, segundo nossa leitura, a primeira imagem aludida (e

mote constante na obra areniana) é a que se associa ao paraíso edênico, ou melhor, à busca pelo paraíso original. De acordo com o narrador, os excluídos estão em busca do seu próprio paraíso que, em última instância, é o prazer. Afora essa imagem nostálgica da Ilha, da pátria, pelas lentes embotadas de um exilado, como o elo perdido, a segunda referência direta que faz o subtítulo é com a obra do pintor Jeroen Bosch van Aeken (1450-1516), também, conhecido no mundo hispânico por "El Bosco". Importante artista dos séculos XV e XVI, muitos dos trabalhos do gravador e pintor holandês retratavam cenas de pecado e tentação que afligiam o homem medieval, talvez, daí o interesse do escritor cubano pela sua obra, em especial, nessa narrativa. Em "O Jardim das Delícias Terrenas", de 1504, uma de suas obras mais conhecidas, que se encontra no Museu do Prado, em Madri, não obstante seu título, misturam-se os planos, paraíso e inferno, orgias coletivas, castigo divino, símbolos fálicos e pureza original. No vigésimo terceiro capítulo, intitulado "En busca de El Bosco" (p.146), assim nos diz o narrador:

> ¿cómo iba a poder a pintar aquel cuadro apocalíptico si nunca había visto un gran cuadro? Y sobre todo, si nunca había visto *El Jardín de las delicias*, de El Bosco, y sólo tenía una remota idea a través de pésimas reproducciones que ni siquiera eran suyas. ¡Tenía que llegar al Museo del Prado! Contemplar las obras maestras. Ver el *Guernica*; ver, sobre todo, el gran tríptico de El Bosco –el gran apocalipsis que le serviría de modelo para pintar las calamidades que padecía y todo lo que la rodeaba-. No había outra solución. Había que visitar el Museo del Prado (ARENAS, 1999, p.146).

De acordo com o que nos diz o condutor do discurso, o quadro é composto de três partes que se complementam entre vida terrena e vida além túmulo. Ao centro, temos o universo humano e carnal dos prazeres, ladeado à direita, por sua vez, pelas criaturas do inferno e à esquerda, finalmente, pelas criaturas divinas, Adão e Eva, em meio ao paraíso edênico. É interessante observar como "El Bosco" subverte na sua pintura, assim como Arenas faz com seu texto, ao escolher o lado direito que originalmente se associa à situação para representar o inferno e ao escolher o lado esquerdo (o da oposição) para representar o céu e as suas criaturas divinas. Na fala do narrador é possível ouvir a voz autoral de Arenas, ao fundo, quando do desejo e da insistência por visitar o Museu do Prado e conhecer seu rico acervo. Lembramos que somente no começo da década de 80, quando já exilado, numa das várias viagens a Espanha, foi que o escritor pode, enfim, visitar o museu e ver a obra de Bosh assim como o painel *Guernica*, de Pablo Picasso (1881-1973), que nessa época estava exposto

em um anexo ao Museu do Prado, mas, atualmente, se encontra no Museu Rainha Sofia, também, em Madri. Conforme ele mesmo nos diz:

> Llegar a España fue para mí un enorme acontecimiento sentimental; allí estaban Jorge y Margarita Camacho esperándome, después de tantos años; desde 1967, nos veíamos ahora en 1983. Durante todos aquellos años nunca dejaron de escribirme ni una semana, ni habían dejado de intentar sacarme del país por cualquier vía. Ahora, súbitamente, estábamos paseándonos por el Prado de Madrid; era verdaderamente un sueño (ARENAS, 2008, p.325).

As relações entre a pintura e a literatura, desde o século XX, têm se mostrado mais estreitas. Não são poucos os exemplos de escritores que se valeram do signo pictórico no diálogo com seus textos literários e com Reinaldo Arenas não foi diferente. No entanto, o autor, ainda que um grande admirador da obra do pintor holandês, não tem a intenção de descrever o quadro de que tanto gosta, mas a de recriá-lo. E o faz, recriando-o em um contexto diferente, isto é, o contexto da ditadura cubana. Na escolha do título, o escritor nada mais faz que trazer para seu romance a mesma estrutura tríptica usada por Bosh mas, agora, aliada à história de Cuba. Temos ao centro, a história terrena, narrativamente falando, a criação da Ilha, sua descoberta e o contato com o estrangeiro. Tudo isso mencionado nos capítulos "La historia": "ésta es la historia de una isla..." (ARENAS, 1999, p.136) e nos subseqüentes. À direita, no plano divino, temos a vida hedonista e homoerótica dos homossexuais habitantes desse paraíso e à esquerda, por fim, temos as criaturas do inferno, como o personagem "Tiburón Sangriento" (uma espécie de Cérbero, o guardião das portas do Tártaro), comandadas pelo tirano "Fifo".

Estruturalmente o romance, talvez, a mais complexa de todas as narrativas pentagônicas, exija (mais que em qualquer outra obra do escritor) uma participação mais ativa do leitor e pede não somente que ele reconstrua a narrativa, mas que também esteja consciente da sua organização. Após os elementos paratextuais: nota introdutória paródica em que o autor "assume todas as responsabilidades tanto em vida como depois de morto", epígrafe de Carajicomedia e nota de advertência a um (possível) juiz, o texto se inicia com a peça de teatro "La fuga de la Avellaneda - Obra ligera en un acto (de repudio)". O texto dramático, inserido dentro da narrativa, reconstrói pela sátira, a história da poetisa cubana crioula que é ressuscitada para a grande festa de carnaval organizada pelo tirano.

Contudo, ela decide fugir em uma lancha para Cayo Hueso (ou, para os estadunidenses, *Kay West*), na Flórida. O ato de repúdio é comandado pelo ditador "Fifo", para que se impeça a sua fuga, assim como se evite um escândalo tão próximo dos eventos comemorativos da revolução. Desse modo, o narrador marca de modo indelével o caráter contra-revolucionário do texto. Mais que o caráter político que pesa sobre toda a obra, nota-se a estrutura ilógica e não cronológica do texto uma vez que o ato de repúdio que inicia a narrativa tem lugar em meio à festa que precede todo o carnaval. Sobre o caráter de não-cronologicidade o autor, já ao principio, nos diz que "No olvides además que la novela se desarrolla en [julio de] 1999. Sería injusto encausarme por un hecho ficticio que cuando se narró ni siquiera había sucedido" (ARENAS, 1999, p.15).

Em outros momentos, o narrador se refere a capítulos supostamente posteriores que, no entanto, quando aparecem ainda não foram contados, como no seguinte caso: "Se detuvo y admiró desde luego el *Retrato de Karilda Oliver Lúbrico*, obra maestra aún no terminada, de la que ya hablaremos más adelante, en el capítulo titulado 'Muerte de Virgilio Piñera" (ARENAS, 1999, p.375), isto é, novamente se vale o narrador do recurso da "mise en abyme" de que anotamos antes. De acordo com a notação, isto aparece à página 375, porém, o capítulo em que se narra a morte de Virgilio Piñera está entre as páginas 359 e 362 do texto. E mais: como pode ser uma obra-prima se ainda não foi terminada? Outro exemplo para a intencionada não-cronologicidade é o prólogo do romance que somente aparece entre as páginas 259 e 263, no meio da narrativa. Com esta aparente desorganização, reiteramos, quer o narrador, além de perturbar o leitor, a sua participação ativa no processo de construção do sentido. No que se refere à estrutura do texto, descontados os dados paratextuais, o romance consta de 115 capítulos em que se alternam os gêneros discursivos desde o drama inicial protagonizado por "Gertrudis Gómez de Avellaneda" e "José Martí", passando por contos, crônicas e cartas (entre os narradores "Gabriel/Reinaldo/La Tétrica Mofeta").

Todo este corpo textual, vale lembrar, está entremeado pelos "30 trabalenguas" que ridicularizam pessoas célebres (amigos e desafetos) da cultura cubana, em sua maioria, mas também outros personagens internacionais como a escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), por exemplo. O primeiro trava-língua "*Abre, obra, obre, ubra, abra, ebro...*" (ARENAS, 1999, p.77), endereçado a um suposto "Zebro Sardoya", traz no seu texto as referências tanto a alguém que escreve "Kobra" (trocadilho para o livro *Cobra*, de 1972) como à região francesa de Sévres, não deixando dúvidas, com

isso, que se trata do escritor cubano, exilado em Paris, e desafeto de Arenas, Severo Sarduy (1937-1993). Já no terceiro trava-língua "*Ara, are, IRA, oro, uri...*" (ARENAS, 1999, p.121), o narrador em uma referência metatextual não exime do jogo paródico o próprio autor Reinaldo Arenas a quem o trava-língua está endereçado. Por fim, em "*Bra, bre, bri, bro, bru...*" (ARENAS, 1999, p.178), temos um trava-língua em que ecoam vozes de um personagem homem-mulher, portanto, coerente com o texto *Orlando*, de 1928, dedicado à personagem "Virginia Woolf".

As técnicas discursivas mais destacadas no romance são a paródia, a carnavalização e a hipérbole. Segundo já apontamos antes quando da referencia à escatologia e ao grotesco, na teoria de Mikhail Bakhtin tal período compreende ao caos e à inversão das hierarquias sociais durante a festa do absoluto. O autor ao intercambiar os papéis, assim como propõe o crítico russo, se rebela, também, contra todo tipo de autoritarismo e de ordenamento imposto.

> Em outras palavras, com a festa, o mundo era colocado do avesso, vivia-se uma vida ao contrário, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal [...] e desaparecia o medo resultante das desigualdades sociais, acabava-se a veneração, a piedade, a etiqueta, aboliam-se as distâncias entre os homens, instalava-se uma nova forma de relações humanas, renovava-se o mundo. A festa que mais plenamente assumiu essa renovação universal foi o carnaval (BARROS, 2003, p.7).

A carnavalização bakhtiniana, dessa maneira, se coloca em dois planos, como em palimpsestos, na narrativa areniana. Em um primeiro plano, como a festa promovida por "Fifo", o grande tirano do romance, a fim de conquistar e ludibriar seu povo mas, em um segundo plano, como o reflexo dessa festa, ou seja, como a desconstrução desse mesmo espetáculo.

> La orgía popular de dimensiones catárticas que se desata en 1970 durante el desarrollo del carnaval, que Castro permitió que se celebrase para recompensar al pueblo del sacrificio realizado durante la Zafra de los Diez Millones, dará contraste con el estado de sitio en que vivía la sociedad cubana. Se olvidará así, por unos días, la pérdida de las últimas ilusiones de quienes, en un momento inicial de ilusión colectiva depositada fugazmente en el nuevo gobierno, creyeron ver en el sistema revolucionario la posibilidad de enmendar los errores del pasado (GUTIÉRREZ, 2007, p.81).

Esse mundo ao revés podemos encontrá-lo, por exemplo, no 95° capítulo "La Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica" (ARENAS, 1999, p.396). Nessa ocasião, o ser maginalizado, o oprimido, toma o espaço público daquele que o

marginaliza, o opressor, e se coloca como voz para, desse modo, reunir em um discurso unitário a voz daqueles que anteriormente eram rechaçados, os homossexuais. Agora, nessa nova configuração contrária, invertida, são os homossexuais, antes excluídos, que comandam a Ilha e, desse modo, serão os governantes, os ridicularizados, a partir desse momento. Conforme apontamos antes, o senso de humor permanece até o último instante. Segundo seu amigo, também poeta e escritor exilado, Roberto Valero (1955-1994), "más atroz [...] en muchas ocasiones, se encuentra enmascarado [...] algún aspecto humorístico" (ETTE, 1996, p.29). Consegue, com isso, a narrativa provocar o riso do leitor ao passo que dirige sua crítica à situação de Cuba. Desde o início do romance, o caráter humorístico está presente quando, por exemplo, o narrador, depois de apresentar o elenco da peça de teatro, em uma "Aclaración importante para todo el público", comenta com os espectadores/leitores:

> Antes de que comience la acción, nos vemos en la necesidad legal de aclarar que, de acuerdo con las reglas dramáticas de esta pieza, una persona del público debe morir de un tiro durante la representación. Ni la empresa ni el autor asumen la responsabilidad de esa muerte voluntaria. El espectador, al entrar en el teatro, debe estar consciente de que puede perder la vida. Para evitarnos cualquier problema con la justicia, el espectador, al comprar el boleto, deberá firmar en el espacio que aquí se indica.
>
> *Estoy absolutamente consciente de que al ver esta obra de teatro puedo perder la vida de un tiro en plena función. Y para que así conste estampo mi nombre y firma debajo de este texto.*
>
> *Firma, nombre y dirección del espectador.* (ARENAS, 1999, p.20).

Com este texto, o narrador, por meio da paródia, faz uma crítica clara aos documentos legais e burocráticos e às inúmeras declarações "voluntárias" de conspiração que muitos dos contra-revolucionários tiveram que assinar e que grassam nos gabinetes governamentais, como a que foi obrigado a fazer o poeta Heberto Padilla. Reinaldo Arenas, dentre muitos outros, teve que assiná-los, também. A crítica política e o deboche com a figura de "Fifo" estão presentes em todo o romance. Uma passagem interessante, por exemplo, é a que se encontra no capítulo "Del bugarrón" (p.78) em que o narrador disserta sobre a homossexualidade de personagens históricos da Revolução Socialista como Camilo Cienfuegos (1932-1959), Ernesto "Che" Guevara (1928-1967) e o próprio "Fifo". Antes que passemos ao excerto, gostaríamos de esclarecer que, segundo a gíria *gay* cubana, dá-se o nome de "bugarrón" a todo homossexual masculino, com características viris, que assume o papel ativo na relação sexual. "Allí estaba Fifo,

en cuatro patas, recibiendo la obra de varón del Che Guevara y éste era a la vez enculado por Camilo Cinfuegos y Camilo por...” (ARENAS, 1999, p.79). Para além do encontro erótico entre os três heróis revolucionários, envolvidos em uma orgia, precisamos apontar, ao começo desse capítulo, a descrição que o narrador faz desse perfil homossexual, ou seja, o perfil do “bugarrón”.

> El viejo bugarrón se levantó de su poltrona y caminó por su enorme residencia ahora en ruinas y casi vacía que hacía muchos años le regalara Fifo cuando juntos salían a bugarronear. El viejo bugarrón atravesó la gran sala desierta y caminó hasta el espejo que cubría una pared de su cuarto. Espejo que había reflejado gran parte de sus actitudes bugarroniles a través de sesenta años (ARENAS, 1999, p.78).

De acordo com a teoria sobre a homotextualidade, de Jacob Stockinger (1978), gostaríamos de recordar, uma vez mais, que nos encontramos diante de um sujeito que se confronta no espelho. A primeira característica para o homotexto, segundo o crítico estadunidense, aqui surge em dois contextos. Primeiramente, no sentido literal de um homem que procura por um objeto e, em segundo lugar, também, em um sentido simbólico, na busca interior e subjetiva desse mesmo sujeito pela sua identidade. Como segunda característica homotextual, devemos lembrar o uso da gíria (linguagem *queer*) como código lingüístico específico de um determinado grupo (os homossexuais). Aqui, na passagem, a partir do substantivo “bugarrón”, por extensão, temos o verbo “bugarronear” referente às atividades desse sujeito assim como o adjetivo “bugarroniles”, qualificando suas mesmas ações. Por fim, em um dado extratextual, não podemos deixar de assinalar a idade (“sesenta años”) dos personagens (o “viejo bugarrón” e “Fifo”) ser a mesma do líder cubano Fidel Castro (1926), quando da escrita do texto, em meados da década de 80. Está clara, desse modo, mais uma crítica ao maior desafeto do escritor.

Em outro momento, quase ao fim do romance, em um capítulo intitulado “La dualidad de Fifo” (p.424), o narrador de modo exagerado, ao mesmo tempo hiberbólico e carnavalesco, constrói a biografia de “Fifo”. “Sí, tristísima fue la infancia del ángel; digo, del diablo; digo, del loco; digo, del niño; digo, del monstruo, que es lo mismo” (ARENAS, 1999, p.424). Podemos acrescentar que, para além de paródica e cômica, a descrição que faz o condutor do discurso para “Fifo” é barroca (ou neobarroca) uma vez que as máscaras/identidades se superpõem: anjo/diabo/louco/criança/monstro. Contudo, talvez, a idiossincrasia maior do personagem (e o seu dilema), daí o título do capítulo, seja a relacionada com a sua orientação sexual. Aparentemente (e socialmente) ele se

identifica como heterossexual, porém, na verdade, oscila entre os papéis de "maricón" (homossexual passivo) e de "bugarrón" (homossexual ativo).

De acordo com o narrador, por conta disso, o personagem está sempre em conflito. "Así, nuestro hombre no halló paz en la Tierra. Cuando veía a una hermosa mujer se apasionaba, cuando veía a un hombre se desmayaba de deseo y cuando veía a una loca se inflamaba de rubor bugarronil" (ARENAS, 1999, p.425). O conflito, no entanto, de tão preocupante, trespassa os limites geográficos do país. Por isso, é interessante verificar, novamente, o uso da hipérbole na escolha da palavra "Tierra" como indicativo do nosso planeta. Ainda, sobre esse importante personagem e para provocar o riso no leitor, porque feita de modo escatológico, será outra importante observação (irônica) do narrador a respeito de sua dúvida existencial e sexual:

> En su corazoncito latían tres inquietudes, las llamadas del culo o mariconas, las llamadas del falo o bugarronas y las llamadas de los cojones (o mujeriegas), que le despertaban el deseo de querer preñar a todas las hembras y dejar así constancia humana de su tránsito por este valle de lágrimas (ARENAS, 1999, p.425).

Ainda que o narrador continue dissertando sobre o mesmo tema, isto é, sobre qual papel sexual desempenhar (se passivo ou ativo) e qual identidade (se homossexual ou heterossexual) assumir, por conta do parceiro escolhido (se do sexo masculino ou feminino), agora, ele o faz de maneira debochada, escrachada e, graças a isso, humorística. Gostaríamos de registrar que muito embora o narrador seja um ferrenho crítico das estruturas de poder (familiar, política e eclesiástica, por exemplo) existentes na Ilha e se identifique (e mesmo se coloque) socialmente como um ser marginal, todavia, percebemos, ainda, no seu discurso, ecos do patriarcalismo quando da defesa do primado do falo assim como da misoginia, infelizmente, traços carcomidos e herdados da nossa cultura latino-americana. Tal ideologia do narrador, talvez, esteja centrada na própria visão do escritor Reinaldo Arenas que pensava o homoerotismo não como uma questão de gênero, mas como uma questão de papéis performáticos a serem desempenhados. A despeito de todas as vicissitudes (legal, enquanto fugitivo; autoral, enquanto um escritor, e física, enquanto paciente soropositivo) que conheceu no exílio e que não foram poucas, a diferença de concepção e da *práxis* sexual do mundo *gay* (de Miami ou de Nova Iorque), para Arenas, era algo que o incomodava muito.

> La comunidad *gay* anglosajona no está dividida, como la latinoamericana, por un eje masculino/femenino, sino que se trata en realidad de una colectividad [organizada] de individuos

> inherentemente femeninos [...] que se levanta en oposición a la comunidad heterosexual dominante (GUTIÉRREZ, 2007, p.75).

O autor, portanto, preso à noção de masculinidade (marca heterossexual ou bissexual) *versus* feminilidade (marca homossexual), sempre se ressentia desse novo padrão imposto pela comunidade *gay* estadunidense e das políticas alcançadas com a manutenção e defesa do gueto como espaço de combate. De modo nostálgico, ele nos diz que:

> La militancia homosexual [...] ha atrofiado el encanto maravilloso de encontrarse con una persona heterosexual o bisexual, es decir, con un hombre que sienta el deseo de poseer a otro hombre y que no tenga que ser poseído a la vez. Lo ideal en toda relación sexual es la búsqueda de lo opuesto y por eso el mundo homosexual actual es algo siniestro y desolado; porque casi nunca se encuentra lo deseado (ARENAS, 2008, p.133).

O mesmo anseio por encontrar o "homem verdadeiro" (másculo, viril e exclusivamente ativo) é demostrado, também, pelo personagem "Tedevoro", no capítulo apropriadamente intitulado "En el gigantesco urinario" (p.150), no qual ele dirige uma oração e perguntas à "Santa Marica", a protetora dos homossexuais. Observemos:

> Divina, Santa Marica, dime, ¿es cierto, como algunos publican, que el bugarrón es una raza extinguida, algo que desapareció con el avance de la civilización? ¿No existen pues ya hombres sobre la Tierra dispuestos a templarse una loca juvenil, etérea y elástica como yo misma? (ARENAS, 1999, p.150).

De forma jocosa, em uma prece carnavalizada dirigida à padroeira dos homossexuais, nesse momento, no entanto, o narrador performatiza o personagem "Tedevoro" como o homossexual enfrentativo ("a louca") e que esteve diante do *front*. Há, por conta disso, duas observações importantes que devemos fazer. A primeira é que o narrador usa o termo "loca", em um sentido positivo, quando adapta para o espanhol, o equivalente em inglês "*queen*" (rainha) ou "*queer*" (esquisito), usado preferencialmente pelos grupos de militância *gay* nos Estados Unidos e na Europa. Para tais grupos, a escolha por essa palavra tem um dado histórico e subversivo, ao mesmo tempo. De um lado, a escolha resgata o vocábulo, um antigo e conhecido xingamento, mas, de outro lado, inverte-o, carnavaliza-o, alçando-o a uma significação identitária de orgulho. A segunda observação que foge do comprometimento com as ações afirmativas em prol do movimento homoerótico, se refere, mais uma vez, a uma característica do

homotexto (humor *queer*) que é a capacidade de criticar e rir de si mesmo ao usar a marca de feminino ("yo misma"), como autodeboche.

O sexo, dessa forma, é transgressão, porque para o escritor "el placer [...] está supeditado a la aureola de secretismo y conspiración que ha de acompañar, según él, el acto sexual" (GUTIÉRREZ, 2007, p.78) e aparece em *El color del verano* como a única válvula de escape e faz com que, talvez, esta seja a narrativa mais homoerótica escrita por Arenas, em que pesem todas as outras obras desde *Celestino antes de alba*, conforme já apontamos. Mais que a prática sexual, contudo, o que ressalta em primeiro plano, é a prática homoerótica visto que ela representa no texto (e quiçá na vida do escritor), antes de tudo, a liberação política do sujeito. Por meio da carnavalização, o autor propõe outra revolução (sexual) contra o poder totalitário em que os perseguidos (os homossexuais) se convertem em perseguidores e que, dessa maneira, responde de forma divergente à moral revolucionária política. Nesse momento, o maior de todos os excluídos transforma-se no maior objeto de desejo.

> Contrario a la victoria sobre el placer del ideal platónico, los pájaros irreverentes de Arenas configuran un nuevo jardín de las delicias donde el cuerpo cede sin cesar a la lujuria. Es la transgresión de un sistema político que permite la infamia y el terror mientras la actividad homosexual es rigurosamente controlada. Arenas, consciente de lo irritante que puede ser el juego homoerótico, arrastra en su desfile carnavalesco tanto a las locas como a sus delatores. Perseguidores y perseguidas se cancelan en un mismo juego prohibido que convierte la isla en una gigantesca pajarera (MOLINERO, 1994, p.133).

Outro elemento importante na narrativa é a ruptura (outra) que propõe Arenas contra o esteriótipo negativo associado ao homossexual afeminado. Muito embora o escritor ainda esteja preso aos padrões patriarcais sobre a representação da masculinidade, conforme anotamos, assim como fizeram os *gays* estadunidenses e europeus (e, neste ponto, eles concordam), ele também resgata a figura rechaçada (pela própria comunidade, inclusive) do homossexual com trejeitos femininos ("la loca") e a converte em signo positivo. A "louca" ("la Tétrica Mofeta" é uma delas), narrador e protagonista da história, então, diametralmente oposta à representação do "macho latino" (e supostamente heterossexual), recusa esse paradigma masculino, todavia, reclama a sua força. Dessa feita, o autor resignifica positivamente o homossexual afeminado e geralmente associado à fraqueza como o agente da mudança.

No entanto, afora a elevação simbólica e discursiva do personagem ("a louca"), gostaríamos de reiterar que o desejo homoafetivo do narrador (e talvez do escritor) se

direciona para a figura do macho. Em vários momentos durante a narrativa, contudo, percebemos a descontrução que promove Arenas entre os limites (nem sempre muito precisos) destes dois opostos de identidade homoerótica, ou seja, entre "el bugarrón" e "la loca", nesse espectro do homoerotismo cubano.

> No sé como llamar a aquellos jóvenes cubanos de entonces; no sé si bugarrones o bisexuales. Lo cierto es que tenían sus novias y sus mujeres, y cuando iban con nosotros gozaban extraordinariamente; a veces más que con sus mujeres, que muchas veces se negaban a mamar y disfrutaban menos con ellas porque tenían prejuicios (ARENAS, 2008, p.132).

Sobre o escorregadio (e muitas vezes idiossincrático) caminho das definições homoeróticas, uma vez mais, é o próprio autor, ao rememorar sua juventude na Ilha, quem nos esclarece que:

> Al no existir estas divisiones, lo interesante del homosexualismo en Cuba consistía en que no había que ser un homosexual para tener relaciones con un hombre; un hombre podía tener relaciones con otro como un acto normal. Del mismo modo, a la loca que le gustaba otra loca, podía ir con ella y vivir juntas sin ningún problema, pero al que le gustaban los hombres de verdad, también podía alcanzar a ese macho que quería vivir con él o tener con él una relación amistosa, que no interrumpía para nada la actividad heterosexual de aquel hombre. Lo normal no era que una loca se acostara con otra loca, sino que la loca buscara a un hombre que la poseyera y que sintiera, al hacerlo, tanto placer como ella al ser poseída (ARENAS, 2008, p.133).

Muito embora o escritor, na tentativa de traçar o mapa político-sexual-performático da Ilha, na década de 1970, quando lá ainda vivia, não se esqueça de apontar "a louca" que se sentia atraída por outro igual, portanto, outra "louca", também, configurando com isso um tipo de parceria homoerótica, na verdade, segundo sua perspectiva patriarcal, ele privilegia a "heterossexualização do homoerotismo". Dito de outro modo, a relação ideal (e, segundo ele, normal), para o autor, é aquela em que um parceiro ("la loca") assume o papel feminino e o outro parceiro ("el bugarrón") assume o papel masculino e, com isso, desempenhem suas práticas sexuais (passivo *x* ativo) e não intercambiáveis, durante a relação homoafetiva, à maneira da heteronormatividade.

Por outra parte, a caracterização do personagem "a louca" como uma figura caricata (e durante toda a narrativa acompanhamos isso) é coerente com a proposta da homotextualidade encontrada no romance quando se apropria, por exemplo, dos signos *camp* (exageração) e da estética *kitsch* (afetação). A associação constante que o narrador estabelece entre o personagem e o universo feminino, por exemplo, com o uso de

pronomes (“ella”), nomes femininos (“loca”), verbos (“poseída”) ou com a utilização dos artigos (“la”) reforça essa tese: a do travestimento e a da mulher presa em um corpo de homem. No que se refere a isso, na narrativa, há uma passagem bem interessante sobre esse caráter. Vejamos:

> La Duquesa, la Sanjuro [...] la Supersatánica, la Pitonisa Clandestina, la Triplefea, la Reina, la Superchelo, la Perro Huevero y otras locas de atar, luego de haberse achicharrado toda la mañana fleteando en la playa de La Concha, se habían trasladado entre saltos y caminatas, [...] persiguiendo como siempre el sueño dorado: un hombre (ARENAS, 1999, p.105).

Conforme dito antes, segundo a homotextualidade, o narrador se vale do uso do artigo feminino, dentro da linguagem *queer*, para causar o riso e provocar o estranhamento, pois,

> no mundo *gay*, o artigo definido é, em muitos casos, anteposto a substantivos próprios ou comuns do gênero masculino, sendo que, no caso dos comuns, o substantivo ele próprio também passa, se possível, para o feminino, criando-se um neologismo. Ex: A Pedro, a Mário, a Zezinho, a Robertão; a prédia, a fota, a relógia, a dicionária (VIP, 2006, p.16).

Voltando ao excerto da narrativa em questão, além do “novo” uso do artigo definido feminino, o narrador, também, provoca o riso no leitor por meio da escatologia ao nomear a praia, em que os homossexuais (“las locas de atar”) se divertem, com o sugestivo nome de “La Concha”. Lembramos que o termo, no mundo hispânico, de modo geral, se refere, de modo pejorativo, ao órgão sexual feminino. Desse modo, é sintomático que tais personagens invertidos (“mulheres presas num corpo de homem”) estejam justamente em uma praia com tal nome à procura de seus parceiros.

Ainda tratando da relação do autor com o mar (uma constante na sua obra), vale lembrar outra passagem em que o narrador conta sobre a ação de um policial que observa “la Tétrica Mofeta”. “[...] vigilaba a las pájaras desterradas, o mejor dicho, desplayadas” (ARENAS, 1999, p.106). No pequeno trecho, ocorrem duas situações que privilegiam a linguagem *queer*, caracterítica da homotextualidade. A primeira delas se refere à feminização (“pájara”) do substantivo comum masculino (e invariável) “pájaro” e a segunda diz respeito à criação do neologismo “desplayadas” (“despraiadas”, tradução nossa) em oposição a “desterrado”, uma vez que vivem em uma ilha.

Sobre esse típico personagem central (“a louca ou as loucas”), no capítulo sobre a grande conferência, o narrador coloca o personagem “Delfín Proust” (“la Reina de las

Arañas") com a incumbência de dissertar sobre o tema. Ele divide todos os homens em quatro grandes categorias de "locas" já que, segundo ele, "en definitiva toda loca es hombre y todo hombre no es más que una loca" (ARENAS, 1999, p.405). São elas: "la loca de argolla (o loca de atar), la loca común (o loca simple), la loca tapada (o loca tapiñada) y la loca regia" (ARENAS, 1999, p.405-407). Essas mesmas características sobre arquetípicos personagens se repetem na sua autobiografia *Antes que anochezca*, em um capítulo chamado "Las cuatro categorías de las locas" (ARENAS, 2008, p.103).

Em outro extremo do espectro, se econtram as observações sobre outro grupo típico homossexual, "los bugarrones". Essa comunicação será pronunciada pelo personagem "la Superchelo" que, igualmente, como "Delfín Proust", divide o grupo em quatro grandes classificações. Segundo ele, há: "el bugarrón de ocasión (o bugarrón dormido), el bugarrón acomplejado, el bugarrón nato y el superbugarrón" (ARENAS, 1999, p.220-221). No entanto, o "superbugarrón", segundo o narrador, está em extinção uma vez que somente se interessa por outros homens reais (másculos e viris) como ele, o que já não existe mais na Ilha, pois todos se tornaram homossexuais ("locas" e "maricones"), ainda conforme a visão do narrador.

> Jamás el superbugarrón se templará a un maricón, ni lo pienses, querida; su sueño, su meta, es metérsela a un hombre de verdad, si es posible a un alto militar, a un actor famoso, a un deportista superolímpico o a un miembro del Comité Central del Partido Comunista. Si no puede hacer eso, se templa a un caballo y hasta un cocodrilo, pero jamás a un pájaro. El superbugarrón es ese hombre que quisiera templarse a su propio suegro o a sus cuñados en vez de a su mujer. Templarse a un maricón sería una traición (ARENAS, 1999, p.222).

Preso ao modelo patriarcal de representação da masculinidade, esse personagem ("el superbugarrón") é a própria encarnação da hipérbole que grassa a narrativa pelo uso do prefixo "super" junto ao seu substantivo. A mesma hipérbole que causa o riso, mais uma vez, é usada exageradamente nos potenciais parceiros não humanos (cavalo e crocodilo) com os quais o "superbugarrón" pode ter um encontro sexual. Lembramos que, de acordo com a gíria cubana, o verbo "templar" ou "templarse" é usado para designar o coito sexual com alguém não importando o sexo.

Entretanto, mais que fazer sexo com animais, na falta de um igual, segundo o narrador, o desejo sexual do personagem passa até pela relação incestuosa porém nunca pela relação homoerótica com um sujeito que apresente quaisquer marcas de aceitação de sua orientação sexual, como por exemplo, os homossexuais ("locas", "maricones").

Ao contrário das quatro categorias sobre os *gays* que apontamos antes, as quatro categorias sobre "los bugarrones" não aparecem na autobiografia do escritor.

Por fim, gostaríamos de esclarecer que longe de ser um comportamento sexual cubano, datado, e de um grupo específico, podemos associar a prática homoerótica do "superbugarrón" a um comportamento sexual, também, encontrado no Brasil, conforme apontado pelo "Programa de Combate à Violência e à Discriminação contra GLTB e de Promoção da Cidadania Homossexual" *Brasil sem homofobia* (2004, p.31), definido como "HSH" (Homens que fazem sexo com homens).

Diferentemente dos homossexuais que são conscientes (e muitos desses, orgulhosos) de sua orientação homoafetiva, o grupo conhecido como "HSH" (heterossexuais, homossexuais ou bissexuais), muito embora se envolva sexualmente com um parceiro do mesmo sexo, via de regra, não se envolve emocional nem afetivamente com esse parceiro, não cabendo, por isso, segundo a visão do grupo, a sua inserção no compartimento homossexual. A categoria, por fim, antes que uma definição sociológica, por estar associada à OMS (Organização Mundial da Saúde) e às políticas afirmativas de controle da AIDS e DST's, é muito mais uma "categoria epidemiológica" (2004, p.31).

A narrativa trata, também, da denúncia contra a repressão sexual que se opera na Ilha, de modo especial, a repressão contra os homossexuais, mas não somente contra esses. Outro grupo, também, muito atacado pela polícia local foi o das prostitutas. Uma repressão que, no entanto, não advém somente do Estado Socialista que descarta qualquer manifestação de sexualidade contrária à heteronormativiade dominante como traço corrompido e viciado do capitalismo. Os sujeitos marginalizados (os homossexuais) por não corresponderem aos parâmetros revolucionários, além de serem rechaçados pelo governo o são, igualmente, por amigos e pela própria família. É muito ilustrativa, no capítulo "Viaje a Holguín" (p.114), a cena entre Gabriel e sua mãe:

> Y el hijo sentía por ella una inmensa lástima, un inmenso cariño, y también sentía unos enormes deseos de llegar hasta la madre y abrazarla suplicándole que no pusiera esa cara de pena que después de todo no tenía tantas cosas de qué lamentarse y hasta sentía deseos de decirle que si él había abandonado el pueblo era para que no llegaran hasta ella los rumores de su vida íntima y que si se había casado y hasta había tenido un hijo era para que ella pudiera decírselo a sus amigas y sin duda a la escoba, acallando así cualquier sospecha sobre la vida sexual de él, su hijo. Mira, me he casado, tengo un hijo, todo esto lo he hecho por ti. He hecho infelices a otras personas por ti, he traído una criatura al mundo que no tenía por qué venir a sufrir a este infierno por ti. Y sobre todo, mira, mira, no me he traicionado a mí

> mismo. No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta. Tú tienes una escoba, yo no tengo más que la desesperación. ¡Entiéndeme! ¡Acéptame como soy! (ARENAS, 1999, p.115).

Para além da desolação do personagem "Gabriel" que precisa esconder sua orientação homoafetiva, também, dentro de sua família, há a justificativa, por ele, para a sua tripla identidade criada, como meio de sobrevivência nessa sociedadade hostil. Esse novo outro anjo "Gabriel", o mensageiro de Deus, contudo, não vem trazer a boa nova senão vem ratificar a mentira, daí seu sofrimento. A imagem arquetípica da mãe, sozinha, na casa da infância, com a vassoura, é recorrente na obra areniana e aparece em vários momentos e em vários textos, como na novela *A velha Rosa*. A mãe varre o chão, mas ao mesmo tempo, também, tenta varrer os seus dissabores e infortúnios para longe de si (a homossexualidade do filho único, por exemplo), calada, em uma atitude de submissão e de negação que caminham emparelhadas. Para sobreviver nesse mundo repressivo, o personagem se sente obrigado a viver essa vida tripla já que não tem a oportunidade de ser ele mesmo sem temer as conseqüências. Vemos, desse modo, que "Gabriel" é somente uma parte da personalidade multifacetada do narrador protagonista e, essa parte, por essa característica, acaba tornando-se metonímia de um grupo da sociedade cubana. Vejamos:

> Cómo podia ser feliz una persona cuya verdadera existencia era clandestina, alguien que casi sempre tenía que estar poniéndose una máscara, fingiendo, representando, simulando que creía, que amaba, que confiaba plenamente en el régimen que aborrecía y en el cual aparentemente militaba y contra el cual además temerosamente conspiraba... (ARENAS, 1999, p.116).

No entanto, o dilema existencial do narrador não encontra solução uma vez que se, de um lado, essa vida simulada e regida conforme os ditames da moral heterocêntrica e revolucionária não lhe agrada, por outro lado, ele tampouco vê garantia de felicidade (porque perseguida pelo sistema) no "outro" modelo de vida. Segundo ele:

> Había que optar entre la novela que era su vida y la felicidad de los demás. Había que escoger entre su propia, querida, prohibida vida, y la vida de los seres queridos. En el mundo en que vivía (y tal vez en cualquier mundo) no había espacio para que él pudiese ser feliz sin hacer desdichadas a las personas que amaba. El precio que tenía que pagar por ser él mismo era tan caro que tal vez lo mejor era renunciar a ser él mismo y ofrecerse a los demás tal como ellos querían verlo. [...] De todos modos, con esa renuncia qué perdía. ¿Acaso viviendo la

> vida que vivía había encontrado la felicidad? ¿No era demasiado alto el precio que tenía que pagar por un minuto furtivo y casi siempre inalcanzable de prazer? (ARENAS, 1999, p.125).

É isto que se propõe a pensar o narrador. Por meio do recurso da metalinguagem, o condutor do discurso transforma o termo "novela" (ou romance, em português) como "qualquer história cheia de peripécias" (HOUAISS, 2004, p.522) e que, para ele, era a sua vida, para o outro sentido, o literário, e que, por fim, é a construção da narrativa que ora analisamos. Um narrador, portanto, que vive uma vida "de romance", cheia de percalços, mas que, ao mesmo tempo, no correr da história, constrói um romance, um texto (o seu grande projeto) que narra a sua vida e a dos outros pelo seu ponto de vista, mas, igualmente, pelo ponto de vista de outros, de mesmo modo, que falam por si e através dele. Será essa, por fim, a dúvida do personagem: terá valido a pena? Pensemos.

Outra denúncia sobre a vivência plena da (homo) sexualidade na ilha de Cuba, dentro da romance, é a alusão que faz o narrador aos campos de concentração elaborados por "Fifo" para a reeducação dos homossexuais. Tais lugares eram conhecidos como "UMAP's" ("Unidad Militar de Apoyo a la Producción") e estavam destinados ao cárcere e à reabilitação, segundo o modelo do "hombre nuevo" revolucionário, de todos os dissidentes da revolução. Conforme já apontamos antes de modo explícito, o escritor trata do mesmo assunto na sua novela "Arturo, la estrella más brillante".

> Mucho antes de que la Tétrica Mofeta fuera a parar a la prisión del Castillo del Morro, fue recogida en La Habana, creo que en la esquina de Coppelia o en la cafeteria del Capri o en la playa de La Concha. Junto con siete u ocho mil pájaras más –no recuerdo, pues yo era muy niña-, fue internada en un campo de concentración en Camagüey (ARENAS, 1999, p.120).

Cabe recordar que os campos de concentração, em sua grande maioria, estavam localizados na província de Camagüey tanto por ela ser a maior da Ilha (15.990 km2) como por estar mais ao leste da capital Havana, centro político e governamental do país e, por isso, mais distante. Uma vez mais, o narrador se vale da linguagem *queer* ("yo era muy niña"), travestida de humor, para denunciar a crítica ao regime.

> ¿Qué significa esa cantidad de hombres desnudos? –preguntó a toda la audiencia.
> –Comandante –respondió zalamero el ministro de Educación-, ése es el campo de concentración para homosexuales que usted mismo diseñó y que yo al momento construí. Ahí tenemos encerrados a quinientos mil maricones.

> –¿Cómo? ¿Qué has dicho? ¿Campo de concentración? ¿Qué pensará nuestra invitada de honor aquí presente? Que somos unos salvajes fascistas, que yo soy el mismo Hitler y que tengo campos de concentración. ¿Así que en este país donde todo no es más que libertad tenemos campo de concentración?
> –Comandante, usted mismo me mandó construirlos.
> La Dama del Velo miraba extasiada por la vantanilla.
> –Es un campo de rehabilitación para criminales- le explicó Fifo.
> –La rehabilitación es muy necesaria –comentó la Dama del Velo.
> –Claro que sí –respondió Fifo, y dirigiéndose al ministro–: La rehabilitación, oíste? Pero nunca, jamás, los campos de concentración. Nosotros lo que hacemos es educar o reeducarse, jamás concentramos a nadie a la fuerza. Esos jóvenes están ahí voluntariamente porque quieren reeducarse –continuó Fifo mientras con calatejo se cercioraba de que las cercas electrificadas del campo de concentración no tuvieran ningún hueco (ARENAS, 1999, p.159-160).

Por fim, novamente, o narrador, nesse diálogo entre "Fifo" e o seu ministro, por conta da visita de uma líder estrangeira ao país, por meio da sátira, critica, nomeia e denuncia toda a repressão aos homossexuais dentro das "UMAP's". O humor é causado, ironicamente, pela dúvida e espanto: "¿Cómo? ¿Qué hás dicho? ¿Campo de concentración?" (ARENAS, 1999, p.159) do líder máximo diante do cumprimento de sua ordem pelo ministro encarregado assim como pela utilização de frases feitas, clichês e tópicos conhecidos da revolução, por exemplo, como "país de libertad". O narrador, dessa maneira, coloca no discurso de "Fifo", pelo viés da contestação todo o sentimento e mais, toda a nomeação da população local e mundial sobre as práticas executadas na Ilha. A associação com Adolf Hitler (1889-1945), devido ao massacre dos judeus, por exemplo, é lembrada pelo próprio líder cubano. Em outro momento, em um capítulo chamado "Óscar vuela de noche" (p.112), ainda sobre a denúncia aos campos de concentração, o narrador descreve a prisão de um amigo seu "Óscar" e de "miles de locas [que] son apresadas y a patadas son conducidas a guaguas, jaulas de hierro y carros patrulleros y de allí al campo de trabajo forzado" (ARENAS, 1999, p.113).

A crítica, porém, ao governo socialista de Fidel Castro, na figura do personagem "Fifo" (um dos apelidos pelos quais a população cubana conhece o líder), não se encerra somente na repressão ao homoerotismo. Uma passagem burlesca e interessante na narrativa está no capítulo "Las siete maravillas del socialismo cubano" que critica alguns tópicos da realidade cubana, dentre eles, o jornal "Granma", os sapatos de plásticos, "os croquetes do céu" (uma espécie de salgadinho), os ônibus urbanos e interurbanos (conhecidos como "guagua"), o noticiário ICAIC, os filmes da ex-República Oriental Alemã e os sorvetes Coppelia. Vejamos alguns excertos:

> *El periódico* Granma. Porque es el único periódico del mundo donde la realidad nada tiene que ver con los acontecimientos que éste anuncia. Es el periódico más optimista del mundo [...] También es el periódico que cosecha más papas y azúcar en todo el globo, aunque estos productos nunca los vemos por ningún lado. Carece de obtuario y cuando alguien es fusilado el periódico dice que murió en estado de gracia y dándole vivas al mismo director del periódico que lo mandó matar.
>
> *La guagua*. Es el único vehículo del mundo que una vez que se entra en él no se puede salir ni parar en sitio alguno, aunque generalmente nunca pasa. Evita cualquier tipo de preoupaciones a sus usuarios, pues no tienen que preocuparse por su destino [...]
>
> *El noticiero ICAIC*. Es el único noticiero cinematográfico del mundo durante el cual podemos cerrar los ojos, soñar, dormir y cuando despertemos resolverlo todo con un aplauso, seguros de que, aunque no hemos visto nada del noticiero, lo hemos visto todo.
>
> *Los helados Coppelia*. Son los únicos helados del mundo para cuya venta se ha construido una catedral y alrededor de esta nave, desde luego abovedada, se conglomeran miles de fieles día y noche dispuestos a padecer todo tipo de persecución. [...] Pero ¿quién puede quitarnos la dicha de haber pasado toda la noche como extraños caballeros templarios en vigilia incesante junto a una catedral donde oficia un dios congelado? (ARENAS, 1999, p.245-246).

Para além de alguns símbolos da cultura cubana como a conhecida (e celebrada) sorveteria Coppelia, o jornal revolucionário *Granma* e o noticiário cinematográfico *ICAIC*, o narrador critica o meio de transpote coletivo "guagua" e seu itinerário subjetivo sempre propenso a mudanças. Em outro momento da narrativa, o narrador sempre irônico, por meio da hipérbole, reconstrói, a partir de uma batida de trânsito, um encontro sexual entre esses dois meios de transporte público, na cidade de Havana.

> Pero las dos guaguas ya eran ajenas a todo lo que no fuese su recíproco frotamiento. Vueltas de lado en pleno puente de madera, que crujía, restregaban sus complicadas panzas metálicas con tal furia que pronto las dos tortilleras de hierro se pusieron al rojo vivo (ARENAS, 1999, p. 110-111).

Nessa passagem, o narrador, de modo carnavalesco pelo uso da personificação, atribui qualidades humanas a dois ônibus e recupera termos (gírias) associados ao linguajar homossexual feminino, como "frotamiento" ("esfregação") e "tortilleras" (como são chamadas, de modo pejorativo, as "sapatonas"). Mas, talvez, afora a crítica ao regime político revolucionário cubano e a seus personagens históricos seja a crítica severa e o deboche que faz o narrador à religião católica e seus símbolos o que mais se ressalta em *El color del verano*. Seguramente, muito desse deboche e dessa crítica

sejam a resposta areniana à conhecida misoginia cristã aliada à homofobia, no seio da instituição religiosa.

Tanto a ideologia política revolucionária quanto o discurso religioso, no que se referem ao rechaço das práticas sexuais e seus agentes, são duramente criticados (e não perdoados) por Arenas. Segundo o que anotamos antes, o escritor, como proposta poética e também como crítica, homoerotiza o conteúdo no qual todos os personagens (em diferentes graus e maneiras) são homossexuais assim como homoerotiza a linguagem e a forma. Desse modo, ele faz com o núcleo revolucionário e político, assim como igualmente ele faz com os personagens ligados à religião cristã ou não, uma vez que ele satiriza também o profeta Maomé por meio do personagem "Mahoma, la astuta".

Sobre a crítica à religião como forma de alienação do homem e fiel defensora da manutenção do domínio do patriarcado, o narrador, em um discurso homoerotizado, coloca o personagen "Oliente Churre", na grande conferência que ocorre na narrativa, que descreve Cristo como "aquel joven de treinta y tres años que vagaba predicando y practicando al amor con doce mozalbetes" (ARENAS, 1999, p.401). Em outro momento, o narrador menciona que o próprio Sagrado Coração, também, é homossexual.

No entanto, o diálogo entre "el superbugarrón" e Deus, talvez, seja a maior demonstração carnavalizada de revolução herética. Vejamos: "Dios mío, exclamó el superbugarrón, dime, ¿dónde podré encontrar un bugarrón para singármerlo? En ningún sitio, señor, respondió el Señor, y le mostró una nalga al gran bugarrón" (ARENAS, 1999, p.79). Outro momento importante do diálogo homoerótico e a religião cristã, é a canonização do personagem "Aurélico Cortés" como "Santa Marica", já que esse homem morreu "a la edad de ochenta y dos años sin haber sido poseído nunca por un hombre" (ARENAS, 1999, p.211). Após muita insistência por parte dos homossexuais da Ilha, Sua Santidade aceita vir a Cuba para canonizá-lo como santa.

> Una santa para los maricones es un buen golpe político en favor de la Iglesia Católica. El mundo está lleno de maricones que se han alejado de la Iglesia por nuestra tradición discriminatoria. Con esta canonización todo esos maricones, es decir, la mitad de la población mundial, volverá al redil. Además, pobre loca, como debe haber sufrido sin haber recibido nunca obra de varón. Sí, decididamente la canonizo (ARENAS, 1999, p.213).

O narrador, por meio do humor, satiriza o discurso oficial religioso cristão nas manobras políticas (e alheias à fé) e os ritos que envolvem a canonização de um santo e as conseqüências disso, como o aumento de fiéis para a instituição. De mesmo modo,

ele, por meio da hipérbole, igualmente, aumenta de 10% (de acordo com o Relatório Kinsey, de 1948) para 50% da população mundial o número de homossexuais no mundo. Este ato, porém, termina de uma forma mais carnavalesca e surreal e, por isso, cômica, uma vez que alguns homossexuais que assistem à canonização reagem de forma contrária à santificação de "Aurélico Cortés", pois questionam a sua virgindade. Com isso, com a desconfiança, conseguem que o Santo Padre volte à Ilha, mas não sem antes dizer que: "Miren, chicos, yo estoy de acuerdo con joder al maricón y descanonizarlo, pero primero hay que probar si realmente no era virgen. Es un reglamento de la Iglesia" (ARENAS, 1999, p.215).

Parodiando o discurso oficial do Vaticano que investiga a presença de milagres ou não (condição *sine qua non* para a santificação), o narrador desloca essa característica (que realmente importa) para o questionamento periférico da prática sexual do personagem. Desse modo, o narrador nada mais faz do que criticar e unir os discursos, político-revolucionário e religioso, de raízes heteronormativas e patriarcais, em torno da grande preocupação, isto é, a sexualidade não procriativa dos seus fiéis. Para tentar comprovar a suposta não-virgindade de "Aurélico Cortés", o Santo Padre ordena que o desenterrem e o penetra com o báculo papal. A cena é escatológica e ao mesmo tempo cômica, uma vez que o defunto, após as reiteradas estocadas, ressuscita comprovando sua virgindade e mantendo o título de santo, ou melhor, "Santa Marica". Este mesmo episódio, embora menos detalhado, aparece também em *Otra vez el mar*.

Nesse sentido, isto é, o da visita do Papa à Ilha, o romance predisse o futuro, uma vez que foi terminado em 1990 e, oito anos mais tarde, em janeiro de 1998, o Papa João Paulo II, em viagem oficial àquele país, retomou o diálogo entre Cuba e o Vaticano que foi interrompido, em 1959, quando Fidel Castro assumiu o poder. Embora Karol Wojtyla (1920-2005) não tenha viajado à Ilha para a canonização de um homossexual, as palavras do narrador se adaptam muito bem à situação real:

> La canonización había sido un triunfo. Hasta el mismo Fifo, que al principio recelaba de todo aquello, pues como loca tapada odiaba a muerte a todos los maricones, comprendió que la visita del Papa a la isla era un triunfo propagandístico para su Gobierno (ARENAS, 1999, p.213).

Outra referência anticlerical à Igreja Católica feita pelo narrador, é a paródia grotesca e carnavalizada da cena da crucificação de Cristo ou, segundo a narrativa, "Crucipinguificación". Lembramos, antes, que o termo "pinga", na gíria cubana, se refere ao órgão sexual masculino. A associação do objeto de martírio do Messias, a cruz,

ao órgão sexual masculino, o pênis, tem um viés simbólico não somente porque ambos sejam fálicos, mas também, pelo universo predominantemente masculino que reveste a instituição religiosa. O narrador diz que:

> Sabían que ser crucipinguificado era un goce supremo, implicaba morir taladrado por miles de falos relucientes, erectos y descomunales. Hombres, mujeres y pájaros saltaban enloquecidos queriendo ser seleccionados por Fifo (ARENAS, 1999, p.227).

Em outro momento, no capítulo "La elevación del Santo Clavo" (p.439), o narrador se dirige ao leitor ("querida pajarita") e diz, de modo paródico, aproximando-se do texto bíblico e apocalíptico de João que "coisas acontecerão". Vejamos: "¡Ay!, querida pajarita, cosas muy señaladas han ocurrido y ocurrirán en el mundo" (ARENAS, 1999, p.440). Um pouco mais adiante, o narrador volta a apresentar Cristo de forma homoerotizada (e carnavalizada), pois ele está atado a uma cruz e todo mundo se aproxima dele para fazer-lhe sexo oral:

> El joven (o eterno adolescente), completamente desnudo, fue amarrado a una cruz de madera mientras su falo iba creciendo a causa de las constantes caricias de que era objeto por quienes lo crucificaban. De este modo tuvo lugar una doble erección, la erección del joven y la erección de la cruz gigantesca que fue izada en el centro del carnaval (ARENAS, 1999, p.439-440).

E, ainda, ele acrescenta:

> El espetáculo de aquella cruz atravesando la multitud con un joven desnudo y erotizado cuyo falo era chupado sin cesar por reyes, obispos, obreros, militares, jóvenes comunistas, jóvenes terroristas, monjas de clausura, señoritas, enanos, amas de casa y locas de atar, es algo que no tiene paralelo en los acontecimientos que han conmocionado, o conmocionarán al globo de un polo a otro polo (ARENAS, 1999, p.440).

Finalmente, para não satirizar somente os personagens não pertencentes ao clero ("reyes", "obreros"), o narrador não se esquece de incluir na festa orgiástica e sacrílega os sujeitos de dentro da instituição religiosa como os "obispos" e as "monjas de clausura". Com isso, o condutor do discurso quer colocar em evidência o contrasenso entre a defesa de um discurso sobre o celibato religioso dos padres e a castidade das freiras e a sua real prática. Outra passagem que nos parece muito interessante, econtrada no capítulo "El hueco de Clara" (p.379), ainda sobre a crítica à Igreja Católica, é aquela em que um grupo de amigos, por abrir uma entrada clandestina no quarto da pintora

"Clara Mortera", descobre, na verdade, um convento. Convencidos de que encontrarão algum tesouro escondido, de verdade

> Solamente descubrieron un cementerio para niños recién nacidos. Era una fosa común llena de huesos mínimos. Evidentemente las monjas habían dejado bien oculto el fruto de sus amores prohibidos. Con gran solenmidad se volvieron a sepultar todos aquellos huesos y se puso punto final a las excavaciones (ARENAS, 1999, p.390).

Dessa feita, o narrador, por meio do tom extremamente burlesco, não poupa críticas e denuncia as idiossincrasias do discurso oficial da Igreja. Não surpreeende, portanto, que afora todas as críticas ao governo revolucionário de Fidel Castro, ou melhor, "Fifo", as alusões ou mesmo, ainda, as críticas mais diretas estejam destinadas ao discurso religioso, uma vez que tanto governo como Igreja, segundo o narrador, foram as duas instâncias que tolheram a liberdade, sobretudo, sexual, na Ilha.

Entretanto, nessa narrativa carnavalizada de Arenas, por fim, formando uma tríade, para além da política e da religião, também, a cultura cubana será criticada e debochada. O narrador, sobretudo, debocha da "alta" cultura da Ilha e dos seus personagens mais ilustres (muitos desses, escritores) que se abstiveram ou se posicionaram em favor da revolução. Poucos serão salvos da crítica mordaz de Arenas e do deboche, na narrativa. No entanto, para isso, ele utiliza diferentes técnicas. A primeira delas é a técnica dos trava-línguas. Conforme já apontamos, esse mosaico de trinta trava-línguas já era conhecido dos amigos quando ainda estava em Cuba, na década de 1970. Muito embora, na maioria das vezes, fosse lido ou servisse de texto performático nas tertúlias culturais que celebravam, nessa ocasião, ele se configurava ainda como um livro autônomo, sendo, portanto, somente incorporado à narrativa final de Arenas mais de uma década depois. Dado o seu caráter predominantemente humorístico, o numeral trinta não nos parece aleatório uma vez que é o numero de letras do alfabeto em espanhol e cada trava-língua, na sua grande maioria, corresponde a um encontro consonantal que se inicia com uma letra do abecedário, à maneira de uma cartilha infantil.

O amigo Roberto Valero, igualmente exilado, nos diz que:

> Los trabalenguas son ingeniosos y de puro humor lingüístico. Los ataques a que se ven sometidas las figuras 'trabalenguadas' casi siempre son ataques que aluden a sus inclinaciones sexuales o a su compromiso hipócrita con el régimen castrista. Arenas tiene preparado este libro de trabalenguas que, irónicamente, se titula 'Libro primero de lecturas'. Es como un texto de enseñanza primaria, bajo 'Bar, ver, bir, bor, bur' aparecen dos trabalenguas, uno contra Miguel Barnet,

> escritor importante que vive en la Isla, y el otro sobre Piñera. La mayoría de los trabalenguas circularon ampliamente en La Habana. Los escritores los conocían de memoria. Se logró una especie de samizdat oral y satírico. A veces, valga la aclaración, los trabalenguas son homenajes y no ataques, como ocurre con el de Virgilio Piñera, o el único publicado hasta la fecha e inspirado en Gladys Triana (VALERO, 1991, p.327).

Conforme nos diz o crítico, embora em pequeno número, às vezes, os trava-línguas eram laudatórios, como nos casos de seus mestres Lezama Lima e Virgilio Piñera, às vezes, porém, os trava-línguas podiam ser autorreferenciais e até autocríticos, como o que está dedicado, conforme já apontamos, a Reinaldo Arenas. Sobre a existência dos trava-línguas, o próprio autor, na sua autobiografia, nos diz que:

> Yo, en venganza, le hice unos trabalenguas burlescos; ésa era otra de mis armas contra aquellos que me hacían mal. Todos esos trabalenguas, durante el año 1977, se hicieron famosos en toda La Habana; incluían a más de treinta personas conocidas en el mundo de la farándula habanera y en el mundo literario (ARENAS, 2008, p.261).

A segunda técnica que gostaríamos de apontar é a da criação de anedotas que o autor inventa para provocar o riso, como por exemplo, a que envolve o escritor Alejo Carpentier (1904-1980) ou, melhor dizendo, "Alejo Sholejov". Na narrativa, o escritor também, foi ressuscitado para o grande carnaval, segundo vemos no capítulo "Un paseo por La Habana Vieja en compañía de Alejo Sholejov" (p.101), porém, antes, tem que fazer uma visita guiada pelo centro velho e histórico da cidade. Todavia, nesse périplo por Havana, ao apoiar-se em uma coluna da cidade, o escritor morre esmagado por ela. Percebemos, desse modo, tanto a crítica ao estado de conservação da capital cubana (tão noticiado e mostrado pelos meios de comunicação) como também a crítica e o deboche ao escritor Alejo Carpentier com referência indireta ao seu conhecido livro de ensaios *La ciudad de las columnas*, publicado em 1970, como homenagem à sua cidade natal, Havana, conhecida por este epíteto. O modo como o narrador conta o episódio, todavia, é o que, mais uma vez, provoca o riso do leitor:

> Y aquí el escritor resucitado, con el fin de tomar un respiro y de seguir recitando el poema (no olvidemos que todos los miembros de la UNASCO eran franceses), se recostó en una de aquellas columnas. Hecho que le costó la sobrevida pues la columna, como todas de La Habana Vieja, se sostenía casi por obra y gracia del Espíritu Santo y de unos puntales carcomidos; de manera que al no poder soportar el peso de aquel cuerpo, se vino abajo y con ella el portal completo, arrastrando a las columnas de toda la calle, que fueron cayendo una trás otra como una fila de dominós. Las últimas palabras en francés de

> Sholejov se ahogaron entre las columnas que lo sepultaron sin remisión (ARENAS, 1999, p.103).

Outra personalidade da cultura cubana muito atacada no romance é o escritor Miguel Barnet, contemporâneo de Arenas. "Miguel Barniz", como o narrador o chama, parece ter sido citado graças ao seu comportamento contraditório, pois era homossexual pró-revolucionário. O narrador o apresenta como um delator por excelência, uma vez que uma das funções dos escritores simpáticos ao regime era a delação dos colegas contrários, daí a possibilidade de publicação de suas obras. Na narrativa, o autor ridiculariza sua obra de estréia (e texto mais conhecido), o romance testemunho, *Biografía de un cimarrón*, publicado em 1966, ao mencionar que o avô ("un anciano de más de ciento y treinta años") do personagem "Superbugarrón" se chama "Esteban Montejo", o nome do protagonista de Barnet. Segundo o narrador nos diz: "Desconsolado, el viejo bugarrón fue a visitar a su abuelo [...] llamado Esteban Montejo. Cuando niño, el viejo bugarrón fue violado por su abuelo" (ARENAS, 1999, p.80). Arenas, portanto, por meio da hipérbole, aumenta a idade do personagem "Esteban Montejo" de 103 anos (conforme o romance de Barnet) para 130 anos, na sua narrativa.

Além disso, segundo sua proposta de homoerotização dos personagens, cria um evento homoerótico entre o avô "Esteban Montejo" e seu neto, o "Superbugarrón", também, chamado, "el viejo bugarrón". A homoerotização, novamente, contudo, deixa o caráter de denúncia para aproximar-se do discurso carnavalesco e humorístico quando o mesmo personagem, o simbólico avô, aparece travestido: "¡Niño! ¡Qué viejo estás! Pero entra que me estoy preparando para la fiesta, le dijo su abuelo, completamente vestido de mujer, al viejo bugarrón" (ARENAS, 1999, p.80).

Entretanto, os episódios humorísticos criados pelo autor para elencar as figuras importantes da cultura cubana não estão reservados, exclusivamente, para os desafetos de Reinaldo Arenas, como os escritores Alejo Capentier e Miguel Barnet. O autor, também, se valeu das figuras de José Lezama Lima e Virgilio Piñera para despertar o riso no leitor. No capítulo intitulado "La conferencia de Lezama" (p.287), o narrador consegue produzir o efeito burlesco no texto ao colocar "Lezama Lima" dissertando, como um grande esteta, sobre a escultura "Davi", de Michelangelo (1475-1564). O efeito humorístico advém tanto da paráfrase que faz o narrador ao estilo barroco do escritor como, também, dos desdobramentos da mesma palestra. Mais uma vez,

reportando-se à escatologia, “Lemaza Lima” inova ao defender a idéia de que o jovem modelo do artista florentino havia ejaculado pouco antes da confecção da estátua.

Por fim, conforme apontamos, o escritor “Virgilio Piñera”, ou melhor, as circunstâncias de sua morte, também, servirão de mote humorístico para o autor holguineiro. Vale lembrar, o autor de *La isla en peso*, livro de poesias, de 1943 (ano do nascimento de Reinaldo Arenas), é homenageado, de modo explícito, em vários momentos do romance, como nos capítulos “Muerte de Virgilio Piñera” (p.359) e “El entierro de Virgilio Piñera” (p.443) e, de modo mais discreto, como o personagem “Virgilio Piñero”, na peça “La fuga de la Avellaneda- Obra ligera en un acto (de repudio)”, capítulo que abre o romance, conforme já anotamos.

No capítulo intitulado “Muerte de Virgilio Piñera”, o narrador nos conta que “Fifo” ordena aos seus seguranças para que matem o escritor, porém, que a morte pareça natural ou um suicídio. É interessante ver que, novamente, Reinaldo Arenas volta à questão da morte do amigo o que, para ele, sempre foi um mistério. “Las autoridades cubanas informaron que había muerto de un infarto, aunque yo tengo mis dudas acerca de esa muerte” (ARENAS, 2008, p.293). No que se refere à narrativa, o narrador informa que, depois de várias tentativas frustradas, os seguranças de “Fifo” decidem, finalmente, mostrar a “Virgilio Piñera” umas das últimas obras da pintora “Clara Mortera”. De modo carnavalesco, portanto, temos a morte do poeta diante de uma vulva pictórica imensa:

> Al mismo tiempo, los cuatro hombres desvelaron el cuadro que aún estaba sobre el caballete, pues se trataba de una obra fresquísima. Virgilio abrió los ojos como nunca antes lo había hecho, a pesar de haber visto tantos horrores. Lo único que había en el cuadro era un bollo gigantesco pero pintado con tal realismo que aquel sexo gritaba enloquecido dentro de la tela, supuraba, emitía desesperados gorgoteos y chasquidos mientras enfilaba todos sus pendejos y su pepita abierta de par en par hacia la cama del poeta. Virgilio Piñera no pudiendo tolerar aquella presencia inminente, murió de un infarto (ARENAS, 1999, p.362).

O narrador areniano, longe de ser misógino, porque se vale de uma perspectiva *queer*, exagerada, afetada, utiliza o mesmo vocábulo (masculino e machista) “bollo” que, na gíria cubana, é usado para designar o órgão sexual feminino, no entanto, aproxima-o, pela hipérbole, à imagem do “horror” para causar o riso. Percebemos, no subtexto extraliterário, o conhecimento da homossexualidade do poeta, pelo narrador, que o apresenta, também, como uma “loca” (assim como ele faz com muitos outros

personagens) frágil e, portanto, suscetível de desmaio e conseqüente morte, diante da imagem de uma vulva.

Dentro dessa perspectiva homoerótica humorística, exagerada e *queer* usada pelo narrador, encontramos, igualmente, outras técnicas narrativas como a intervenção dos personagens com o condutor do discurso. Tomamos, como exemplos, algumas passagens do personagem "Sakuntala la Mala" que, torna-se, desse modo, copidesque, redator do narrador, no momento em que ele, personagem, interage com seu criador.

> Halisia bailaba.
> -¿Cómo que bailaba, descarada? ¿Cómo vas a escribir ahí, loca comunista, que Halisia, con ochenta años en las costillas, aún bailaba? ¡Ya esto es el colmo! Hace tiempo que te veo trabajar y no te interrumpo porque lo que dices es más o menos cierto, aunque metes tus puyas y tus venenos. Pero venirme ahora con esas de que "Halisia bailaba", cuando la última vez que la vi andaba en una silla de ruedas y sólo daba unos pasitos con unas muletas...¡Bailaba! Decirme eso a mí, Daniel Sakuntala la Mala (sí, la mala porque digo la verdad); eso es el colmo, canalla... (ARENAS, 1999, p.240).

A passagem, aqui, faz parte do capítulo "El secreto de Coco Salas" (p.240) e diz respeito à conversa entre o personagem "Daniel Sakuntala la Mala" e o narrador. O personagem, de modo cômico, se surpreende e, por isso, corrige o narrador quanto ao fato da personagem "Halisia Jalonzo" (na verdade, um trocadilho com o nome da bailarina cubana Alicia Alonso, diretora do Balé Nacional de Cuba) estar dançando o balé *Giselle*, com essa idade. Em outro momento, mais adiante, o mesmo personagem intervém, novamente, de modo ainda irônico e deliberadamente *queer*: "Halisia baila gracias a Coco Salas. – Me dejas pasmada; en vista de que no acabas de morirte del sida, ahora sí que hay que llevarte para el manicomio" (ARENAS, 1999, p.241).

O personagem, além de repreender o narrador valendo-se de uma expressão tipicamente *gay* ("me dejas pasmada"), o que corrobora para a leitura homotextual do romance, acrescenta uma informação nova: a ciência da soropositividade do condutor do discurso pela sua criação. O personagem "Coco Salas", vale dizer, faz menção à conhecida estilista francesa Gabrielle Bonheur (Coco) Chanel (1883-1971), por meio da paródia, como o mesmo narrador deixa entrever pela descrição: "Un pájaro regio vestido exclusivamente con hilos y encajes, y calzando unas gigantescas plataformas" (ARENAS, 1999, p.240). Não obstante sua notória elegância e bom gosto com as vestimentas, a estilista não era propriamente bela e, desse modo, ao associar a estilista ao personagem pelo crivo da estética, o narrador marca a diferença entre o personagem "Coco Salas" e os demais homossexuais:

> Existe en esa ciudad un pájaro más horrible que todos los pájaros. _ ¡Coco Salas! Efectivamente, Coco Salas. Pues bien, ¿cuál es el misterio de ese pájaro? ¿De dónde saca para tanto que se destaca? ¿Cómo un pájaro tan feo puede conseguir tantas telas, joyas, féferes...? (ARENAS, 1999, p.241).

Em outra passagem, quase ao final da narrativa, o mesmo personagem volta a intervir de modo burlesco:

> Ajeno a todo lo que no fuera su propia tragedia [...], la Tétrica Mofeta entró en su cuarto del hotel Monserrate. Para aumentar aún más su sentimiento trágico de la vida, cual nueva Unamula...
> -Niña, Unamula no, Unamuno.
> ¿¡Será posible que hasta última hora me estés persiguiendo con tu imbecilidad profesoral, Sakuntala?! *¡Unamula!* ¿Oíste? *¡Unamula* porque me da la gana! Y se acabó! Aquí mismo te borro del mapa para siempre! (ARENAS, 1999, p.453).

Dessa feita, temos na intervenção cômica de "Sakuntala la Mala" algumas alusões ao escritor espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936). A primeira alusão é explícita e está relacionada ao trocadilho entre os nomes "Unamula" e "Unamuno", corrigido de modo pontual pelo seu copidesque. A segunda alusão, implícita, se estabelece na conversa constante entre personagem e narrador seja entre "Sakuntala la mala" e o narrador de *El color del verano* seja entre "Augusto" e o narrador de *Niebla*, publicado em 1914. Por fim, a terceira alusão, mais sutil embora recorrente no capítulo, é a reiterada expressão "busca pelo sentimento trágico da vida", uma expressão clichê que pode estar associada, também, ao escritor e filósofo nascido no País Basco além de que *Del sentimiento trágico de la vida* é sua obra, publicada em 1913. Para além de todas as referências (diretas ou indiretas) ao texto do escritor espanhol, vale lembrar, todas as alusões envoltas de comicidade, devemos apontar outras características presentes, também, na narrativa de Arenas como a interlocução constante com o leitor e a explicitação da escrita da narrativa no romance.

O narrador areniano de *El color del verano* (ou os narradores, dentre eles, "Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta"), durante vários momentos do romance, se dirige explicitamente ao seu leitor. No capítulo "A la salida del castillo de El Morro" (p.278), o narrador tanto conta sobre sua saída da prisão como faz a descrição do parque Lenin onde ficou foragido por um tempo. "El parque Lenin se convirtió en un lugar de peregrinación para todas las locas y para los reclutas deseosos de templarse a un pájaro" (ARENAS, 1999, p.279). Um pouco adiante, de maneira direta, o narrador assim se reporta ao leitor: "En otras palabras, querida (por cierto, ¿ya fuiste al parque Lenin?)"

(ARENAS, 1999, p.279). Desse modo, portanto, além de aproximar o relato daquele que o lê, daí uma conseqüente identificação, o narrador, conforme já assinalamos, igualmente, homoerotiza o leitor através do vocativo "querida".

Notemos que o condutor do discurso marca com parêntesis, não restando dúvidas, assim, das duas instâncias: narrador e leitor. Como vimos no início da narrativa, quando o narrador alerta o leitor sobre o caráter ficcional do texto tratando-o por "querida", como em cumplicidade, da mesma maneira ele manterá o diálogo até o fim. O adjetivo, por certo, tem duas leituras. A primeira eivada de ironia que revela justamente o seu contrário, diante de uma realidade absurda e de horror e, a segunda, coerente com a linguagem *queer*, que usa de modo afetado o significante, porém, dando-lhe um novo significado: ele deixa de ser adjetivo para tornar-se substantivo. Na linguagem *queer*, na maioria dos casos, o sujeito perde o qualificativo ("pessoa querida"), aquilo que lhe adorna, para ele mesmo tornar-se o principal ("querida"). Dito de outro modo, o significado cede lugar ao significante. Em ambos os casos, não podemos nos esquecer que o efeito humorístico permeia a palavra.

Finalmente, chegamos a uma particularidade interessante do romance: a constante explicitação do processo de escrita dentro da narrativa. O leitor, em muitos momentos, recebe a informação seja por meio do narrador seja diretamente dos personagens sobre a elaboração do romance. Em algumas ocasiões, chegamos quase a ter a ilusão de vermos o narrador escrevendo-a ou, melhor dizendo, reescrevendo-a. Vejamos: "En uno de los recovecos [...] vio a la Tétrica Mofeta, reescribiendo una vez más su novela perdida, *El color del verano*. Trabajaba ahora en un capítulo titulado 'Del bugarrón" (ARENAS, 1999, p.80). Para além da informação metalingüística sobre a escritura do romance, de modo específico, como em uma circularidade, o narrador chega a informar ao leitor o capítulo que está escrevendo justamente no mesmo capítulo em que se lê. Consoante dissemos anteriormente, a essa prática dá-se o nome de "mise en abyme". Foi o crítico francês Lucien Dällenbach, que no ensaio "Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme", publicado em 1977, quem desenvolveu esse conceito de especularização dentro da narrativa. No entanto, "esse reflexo dado pelo fragmento incluído não tem sempre o mesmo grau de analogia com a obra que o inclui" (ANTUNES, 1982, p.61). O crítico, no que se refere às instâncias especulares, divide-as em três categorias, quais sejam, a reduplicação simples, em que o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples; a reduplicação ao infinito, em que o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal

ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica; e, por fim, a reduplicação paradoxal ou aporística, em que o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui (ANTUNES, 1982, p.61).

Nesse fragmento anterior em que o narrador areniano comenta que "la Tétrica Mofeta" reescreve o seu romance perdido *El color del verano*, e mais que isso, reescreve um capítulo intitulado "Del bugarrón" (o terceiro capítulo) (p.78) temos, portanto, um caso de reduplicação de terceiro nível, isto é, paradoxal ou aporística, uma vez que o fragmento é reflexivo. O narrador não somente escreve sobre a (re) escritura do romance, senão escreve sobre uma parte específica, o capítulo que consta dentro da obra que o inclui.

Em outros casos, o leitor acaba de ler um capítulo quando o mesmo narrador aponta que "Reinaldo" ou "Gabriel", na verdade todos são um mesmo narrador, está corrigindo-o, ainda, nesse mesmo momento da leitura. Vejamos:

> Sentado en un banco de la terminal de trenes, Reinaldo volvió a releer el parráfo que acababa de escribir y con el que comenzaba otro capítulo de su novela. [...] Gabriel dejó de escribir y pensó que aquella escritura tampoco iba a remediar el sufrimiento de su madre (ARENAS, 1999, p.122).

Em outro momento, o leitor, como *voyer*, lê a história no momento exato em que o narrador a escreve. Vejamos: "la Tétrica Mofeta terminó de escribir esta aventura o desventura de Tomasito la Goyesca y sonrió complacida, no sólo porque estaba satisfecha con la historia que acababa de escribir […]" (ARENAS, 1999, p.167). As informações do processo de (re) escritura são várias e estão em toda a narrativa, como em um crescente. No penúltimo capítulo, isto é, "Botellas al agua" (p.453), o narrador nos diz:

> Y sin más preámbulos, la loca se subió a la barbacoa, tomó las botellas que guardaba debajo de la cama y fue metiendo en ellas toda su novela *El color del verano*, que en ese mismo instante casi terminaba (pues la loca a medida que embotellaba la novela le daba los toques finales) (ARENAS, 1999, p.453).

Conforme vimos argumentando, em um *continuun*, em diferentes situações e gradações, como em circularidade, a informação sobre o processo de (re) escritura nos é apresentada. Nessa ocasião, a da fuga do narrador com o seu romance, pensamos que junto com "os toques finais", também, se encerra a narrativa, no entanto, isso não ocorre. Vejamos:

> Aunque pereciera (y ya eso era inminente) su obra se salvaría, pensaba abriendo el saco y lanzando botellas. […] En el mismo instante en que el tiburón lo deboraba, la Tétrica Mofeta comprendió no sólo que perdía la vida, sino que antes de perderla tenía que recomenzar la historia de su novela (ARENAS, 1999, p.454).

Assim como a Penélope, o narrador, uma vez mais, antes da morte final necessita (re) escrever o seu romance. Sabendo ele que não pode evitar a morte física, ao menos pode ele tentar evitar a morte simbólica por meio da (re) escrita de sua história, talvez, o seu único período vivo. Podemos dizer, com isso, que a narrativa, na verdade, é a história da (re) escrita da história. Igualmente, acreditamos que essas técnicas, sobretudo nesse último romance de Reinaldo Arenas, ajudam tanto a interrelacionar realidade e ficção como, também, a demarcá-las. A título de exemplo, enquanto, por um lado, o personagem "Sakuntala la Mala" intervém, como copidesque, na realidade da escrita do romance, interagindo com o narrador, à maneira de uma pessoa, por outro lado, o leitor (que somos nós), por sua vez, se converte em um personagem a mais da narrativa, "a querida". Isso faz com que, segundo anotamos, a distâncias se aproximem, mas se afastem ao mesmo tempo, como duas forças. Da mesma maneira que Cervantes, no seu prólogo, nos diz: "Porqué te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo" (CERVANTES, 2004, p.08), assim também, quase quatro séculos depois, nos pede o narrador areniano para que intervenhamos na sua história e para que ajudemos a escrevê-la.

Do princípio ao sim

Então, vem/Sorri/Porque nós dois/
Estamos só de passagem/
Pelas cidades deste mundo/
Então, vem/Vem, me ama/
Por uns momentos profundos

Antonio Cícero & Marina Lima

Nessas linhas que se aproximam do desfecho do nosso texto, gostaríamos de reiterar que a questão do desejo homoerótico que perpassa toda a narrativa *El color del verano*, de Reinaldo Arenas, é o que norteia o nosso trabalho. Mais que uma figura retórica ou eufemística para o colóquio sexual entre os amantes, o desejo é visto, nesse "testamento literário" areniano de seus últimos dias, como *performance* com características libertárias. Dito de outra maneira, de acordo com David William Foster, a propósito da escrita do autor, Arenas rompe com a imagem da "explotación machista [...] o cólera masculina" (FOSTER, 2000, p.75) para usá-la, em seu favor, como modo de subversão.

Como ocorre com o protagonista Héctor, do romance *Otra vez el mar*, o narrador de *El color del verano*, também, padece uma tripla perseguição, isto é, política, intelectual e sexual. A primeira por não poder, ao menos publicamente, se opor ao regime que tanto o oprime, ele resolve com o contato subterrâneo com os personagens marginais da sociedade cubana do qual faz parte; a segunda perseguição que é a não-publicação de seu manuscrito (e, de modo amplo, de sua literatura), no país, ele recorre à fantasia, e o escreve e reescreve diversas vezes; por fim, a terceira perseguição que se pauta na eterna vigilância quanto à sua prática sexual "desviante", ele a soluciona pelo esvaziamento do assombro dessa prática com relação às mesmas figuras, transformando todos os personagens (e habitantes dessa Ilha), na narrativa, em praticantes desse mesmo amor.

A questão da prática do homoerotismo masculino, nas sociedades da América Latina, por conta de seu processo de formação histórica, passa por essas duas instâncias, ou seja, a divisão entre as instâncias pública e privada, conforme bem nos aponta Foster (2000), tornando-se, por isso, bem complexa. De um lado, tomando de empréstimo o discurso médico-criminalista dos Estados Unidos e da Europa, tais sociedades classificam como homossexuais a todos os amantes sexuais do mesmo sexo envoltos no

idílio amoroso, não preocupadas com os papéis que desempenham esses mesmos sujeitos. Por outro lado, afastando-se, portanto, dessa prerrogativa igualitária, as mesmas sociedades latino-americanas, na esfera privada, atribuem diferenças práticas e de valor para os mesmos amantes no tocante aos papéis performáticos durante o encontro amoroso. Carregadas da ideologia heteronormativa e patriarcal, essas sociedades vêem com distinção de valor o indivíduo que penetra e o que é penetrado. Tal postura nos parece limitada por duas razões. Primeiramente, porque as relações homoeróticas masculinas podem suplantar e/ou ignorar as questões práticas de cunho fisiológico e, em segundo lugar, porque as mesmas relações podem, também, prescindir desses mesmos papéis sexuais que estão eivados de uma ideologia imposta e compulsória.

Conforme apontamos ao longo dos capítulos, o texto de Arenas, desse modo, então, pode ser lido homotextualmente porque, reiteramos, mais que tratar de um narrador que se coloca como homossexual, o seu tecido literário se constrói a partir de alguns pressupostos. Dentre todas essas prerrogativas, o uso do humor com características *queer*, isto é, ácido, metalingüístico, circular, dentre outras, se destaca das demais, segundo vimos. Do começo ao fim da narrativa, o condutor do discurso se vale da comicidade e da carnavalização para nos dizer as suas verdades ou mesmo contradizer aquelas estabelecidas pela norma vigente e com as quais não concorda. Não é à toa que durante todo o discurso ficcional estamos nos preparando para o grande baile de carnaval proposto pelo ditador dessa Ilha. É somente pelo mesmo senso de humor e pela inversão paródica no romance que os mesmos personagens, se antes alijados do sistema, graças à manifestação de seu desejo, conseguem ao final dessa, não somente rir de tudo, senão, mais importante, passam eles a dirigir a Ilha desgovernada e a ridicularizar os seus governantes.

Reinaldo Arenas, em quase vinte cinco anos de publicação de sua obra, talvez, pela característica pontual de ser um islenho, campesino, homossexual, dissidente político, escritor e, mais tarde, ao final, exilado, ativista político, soropositivo e, por fim, suicida, tenha se agarrado ao humor como tábua de salvação. O seu humor, em face disso, será um "humor desamparado", como disse o amigo (também, exilado desde Mariel) Roberto Valero (1991) mas não menos humor. Mas da narrativa, além do humor conforme observamos, destaca-se o princípio da viagem presente nesse homotexto. O narrador de *El color del verano* e muitos desses personagens estão deslocando-se durante todo o tempo. Deslocam-se para fugir à tirania do ditador "Fifo" mas

igualmente deslocam-se porque somente assim, nesse trânsito, existem. “El contraste entre los dos ‘viajes’ es evidente: uno es un acto de profanación, de violación incluso [...] mientras que el otro es un ritual de veneración” (WINKS, 2008, p.115).

Mas não podemos terminar essas linhas sem voltar à questão inicial do desejo homoerótico masculino proposta no começo. Não bastasse o texto ficcional de Arenas predizer isso, ou seja, a luta sôfrega em favor do desejo, não podemos deixar de lembrar o “mea culpa” que Fidel Castro, mais de cinqüenta anos após a revolução socialista, em uma entrevista, fez no jornal mexicano *La Jornada*, em 31 de agosto de 2010, quando assume para si a responsabilidade e pede desculpas pela perseguição empreendida contra os homossexuais na Ilha. O escritor, talvez, nunca imaginasse tal cena. A narrativa, pois, se converte, desse modo, em uma escrita com o corpo ao contrário do que Sarduy tenta fazer, isto é, escrever no corpo. O narrador areniano, nesse projeto, a despeito de todas as adversidades, “en los momentos de mayor persecución policial” (ARENAS, 2008, p.135), mantém a escrita aliada ao corpo. E o corpo, finalmente, por sua vez, marcado pelo desejo, “aun en los momentos de mayor intensidad amorosa” (ARENAS, 2008, p.135), igualmente, se expressa por meio das palavras.

Referências Bibliográficas

Fui eu, pois, ter com o anjo,
dizendo-lhe que me desse o pequeno livro.
E ele me disse: 'Toma e devora-o! Ele te será amargo
nas entranhas, mas, na boca, doce como o mel'.

João, 10: 09

ABREU, C. F. Depois de agosto - uma história positiva, para ser lida ao som de 'Contigo en la distancia'. In: *Melhores contos*. São Paulo: Global, 2006. p. 211-222.

ABREU, C. F. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ABREU, J. **El color del verano, Reinaldo Arenas**. Disponível em: <http://www.barcelonareview.com/13/s_resen.htm >. Acesso em: 11 fev. 2011.

ANGVIK, B. Arenas, Sarduy: sida y tanatografia. In: INGENSCHAY, D. (ed.). *Desde aceras opuestas* – Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica. Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 37-51.

ANTES do anoitecer ("Before night falls"). Direção: Julian Schnabel. Produção: Jon Kilik. Intérpretes: Javier Bardem, Olivier Martínez, Andrea di Stefano, Johnny Depp, Sean Penn. Roteiro: Cunningham O'Keefe, Lázaro Gómez Carriles e Julian Schnabel. Música: Carter Burwell. Los Angeles: Twentieth Century Fox Film Corporation, c2000. 1 DVD (133 min), color. Produzido por Twentieth Century Fox Home Video. Baseado na autobiografia "Antes que anochezca", de Reinaldo Arenas.

ANTUNES, N. M. *Jogo de espelhos*: Borges e a teoria da literatura. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ARAÚJO, L. *Cazuza:* só as mães são felizes. 11. ed. São Paulo: Globo, 1999.

ARENAS, R. *Adiós a mamá* (De La Habana a Nueva York). Barcelona: Áltera, 1995.

ARENAS, R. *Antes que anochezca*. 7. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.

ARENAS, R. *A velha Rosa*. Tradução Sílvia de Souza Costa. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ARENAS, R. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla: Editorial Point de Lunettes, 2010.

ARENAS, R. *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.

ARENAS, R. *El asalto*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

ARENAS, R. *El color del verano*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

ARENAS, R. *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

ARENAS, R. La represión (intelectual) en Cuba. In: PAZ, L. (ed.). *Reinaldo Arenas, aunque anochezca:* textos y documentos. Miami: Ediciones Universal, 2001. p. 15-25.

ARENAS, R. **Los zapatos vacíos**. Disponível em: <http://carrollera.ohlog.com/los-zapatos-vacios-reinaldo.oh58349.html>. Acesso em: 02 nov. 2009.

ARENAS, R. *O porteiro*. Tradução Silvia de Souza Costa. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ARENAS, R. *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.

ARENAS, R. *Termina el desfile seguido de Adiós a Mamá*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.

ARENAS, R. *Voluntad de vivir manifestándose*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 1989.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

BARCELLOS, J. C. Literatura e homoerotismo masculino: entre a cultura do corpo e o corpo da cultura. In: LYRA, B.; GARCIA, W. (orgs.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 127-155.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1993.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução Aurora Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Hucitec/Ed. UNESP, 2002.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade:* em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. 01-09.

BARQUET, J. J. Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983. In: ETTE, O. (ed.). *La escritura de la memoria* – Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación. 2. ed. Madrid: Iberoamericana, 1996. p. 65-74.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BÉJAR, E. C. *La textualidad de Reinaldo Arenas*: juegos de la escritura posmoderna. Madrid: Editorial Playor, 1987.

BESSA, M. S. *Histórias positivas:* a literatura (des) construindo a Aids. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. 157. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2003.

BOTOSO, A. *A reescritura da história em O mundo alucinante, de Reinaldo Arenas*. Bauru/SP: Canal 6, 2010.

BRITO, J. B. Texto literário e filme: como ler o confronto? In: ___ . *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006. p. 7-21.

CÁMARA, M. Reinaldo Arenas: la palabra rebelde... . In: PAZ, L. (ed.). *Reinaldo Arenas, aunque anochezca*: textos y documentos. Miami: Ediciones Universal, 2001. p. 106-107.

CABRERA INFANTE, G. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998.

CARDOSO, C. C. *As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em Aura, obra fantástica de Carlos Fuentes*. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CASTILHO, A.; SCHLUDE, E. *Depois do fim:* vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana. Rio de Janeiro: Hama, 2002.

CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. São Paulo: Santillana Ediciones Generales, 2004.

CHEDIAK, A. *SongBook João Bosco Vol I.* 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. et al. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figures, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CÍCERO, A. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CONSELHO Nacional de Combate à Discriminação. Brasil Sem Homofobia: Programa de combate à violência e à discriminação contra GLTB e promoção da cidadania homossexual. Brasília: Ministério da Saúde, 2004.

COSTA, R. C. **A significação a partir da diferança em Derrida**. Disponível em: <http://pensamentoextemporaneo.wordpress.com/2009/05/27/a-significacao-a-partir-da-diferanca-em-derrida/ >. Acesso em: 04 abr. 2011.

DAMATA, G.; AYALA, W. (orgs.). *Poemas do amor maldito*. Brasília: Coordenada, 1969.

DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Tradução Joaquim Torres e Antonio Magalhães. Campinas: Papirus, 1972.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa comentado pelo Professor Pasquale. Barueri/SP: Gold Editora, 2009.

ETTE, O. (ed.). *La escritura de la memoria* – Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación. 2. ed. Madrid: Iberoamericana, 1996.

FÁVERO, L. L. Paródia e dialogismo. In: BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. 49-61.

FERRAZ, E. (org.). *Caetano Veloso:* letra só. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FERREIRA, C. R. B. et al. *Livro completo dos heróis, mitos e lendas*. São Paulo: Madras, 2004.

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade:* em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. 29-36.

FLORES, B. La retórica de la autobigrafía en *Antes que anochezca*. In: MIAJA PEÑA, M. T. (coord.). *Del alba al anochecer:* la escritura en Reinaldo Arenas. Madrid: Iberoamericana, 2008. p. 127-143.

FONSECA, H. *Caetano* – esse cara. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FOSTER, D. W. *Producción cultural e identidades homoeróticas*: teoria y aplicaciones. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, G. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. In: *Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas*, Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GÓMEZ SÁNCHEZ, D. J. *Variações e implicações da temática homoerótica no romance latino-americano*. 2010. 162 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura - Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

GUTIÉRREZ, J. I. *Reinaldo Arenas:* entre el placer y el infierno. Dover: Cursak Books, 2007.

HASSON, L. Memorias de un exiliado. París, primavera 1985. In: ETTE, O. (ed.). *La escritura de la memoria* – Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación. 2. ed. Madrid: Iberoamericana, 1996. p. 35-63.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative*: the metafictional paradox. London: Routledge, 1984.

KOCH, I.G.; BENTES, A.C.; CAVALCANTE, M.M. *Intertextualidade:* diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: ___. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.61-90.

LAZAREV, S. Love to hate you. Intérprete: Erasure. In: ERASURE. **Chorus**. London: Mute Records, p.1991. 1 CD. Faixa 6.

LAZO, R. *Historia de la Literatura Cubana*. 2. ed. México: UNAM, 1974.

LOPES, D. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, D. Trans Escritura, Trans Diário. In: DUARTE, E. A.; SCARPELLI, M. F. (orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002. p.281-293.

LÓPEZ, J. C. C. et. al. *El asalto*. La agonía de un final o el final de una persecución. In: MIAJA PEÑA, M. T. (coord.). *Del alba al anochecer:* la escritura en Reinaldo Arenas. Madrid: Iberoamericana, 2008. p. 117-123.

LÓPEZ, J. C. C. La polifonía en *El palacio de las blanquísimas mofetas*. In: MIAJA PEÑA, M. T. (coord.). *Del alba al anochecer:* la escritura en Reinaldo Arenas. Madrid: Iberoamericana, 2008. p. 81-91.

MANRIQUE, J. *Maricones Eminentes:* Arenas, Lorca, Puig y yo. Traducción Juan Camacho. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

MARQUES, R. L. O papel dos intelectuais na revolução cubana – o caso Padilla. *Em Tempo de Histórias*, Publicação do Programa de Pós-Graduação em História PPG-HIS/UNB, Brasília, n°13, p.105-123, 2008.

MISKULIN, S. C. Os intelectuais e a política cultural: os casos da editora *El puente* e do periódico *El Caimán Barbudo*. In: V Encontro da ANPHLAC, 1997, São Paulo. p. 13-27.

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

MISKULIN, S. C. Outro olhar sobre a Revolução Cubana: a trajetória de Reinaldo Arenas na revista Vuelta. *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, v. X, n°19, julho-dezembro, p.191-208, 2009.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. Revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLINERO, R. Arenas en el jardín de las delicias. In: SÁNCHEZ, R. (ed.). *Reinaldo Arenas:* recuerdo y presencia. Miami: Ediciones Universal, 1994. p. 129-137.

MORICONI, I. (org.). *Caio Fernando Abreu:* cartas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MORÍNIGO, M. A. *Diccionario del Español de América*. 2. ed. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1996.

PANICHELLI TEYSSEN, S. H. L. *La pentagonía de Reinaldo Arenas:* un conjunto de novelas testimoniales y autobigráficas. 2005. 665 f. Tesis Doctoral – Departamento de Filología Española, Universidad de Granada, Granada, 2005.

PAULINO, G; WALTY, I.; CURY, M. Z. *Intertextualidades:* teoria e prática. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PAZ, L. (ed.). *Reinaldo Arenas, aunque anochezca:* textos y documentos. Miami: Ediciones Universal, 2001.

PINTO, M. C. Sexualidades pós-modernas. *Cult*, São Paulo, n° 66, ano VI, Junho de 2003. p. 48-51.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates – Banquete*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

POSSO, K. *Artimanhas da sedução:* homossexualidade e exílio. Tradução Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

RIBEIRO NETO, A. *Barrocidade*. São Paulo: Landy Editora, 2003.

RIVEREND, J. *Breve Historia de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2004.

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

RUIZ, M. E. P. El espejo duplicado al infinito. *Celestino antes del alba*. In: MIAJA PEÑA, M. T. (coord.). *Del alba al anochecer:* la escritura en Reinaldo Arenas. Madrid: Iberoamericana, 2008. p. 71-79.

SAADE, C. L. Fidel Castro faz autocrítica da perseguição da homossexualidade na Cuba revolucionária no passado. **Diário Liberdade**, Ferrol, 31 ago. 2010. Disponível em: <http://www.diarioliberdade.org/index.php?option=com_content&view=article&id=6206:fidel-castro-faz-autocritica-da-perseguicao-da-homossexualidade-na-cuba-revolucionaria-no-passado&catid=129:batalha-de-ideias&Itemid=22> . Acesso em: 15 set. 2010.

SAIA, L. H. Camp: a arte da fechação. *Suigeneris*, Rio de Janeiro, n° 01, Janeiro de 1995. p. 52-55.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SHAW, D. L. Reinaldo Arenas. In: ____. *Nueva narrativa hispanoamericana*. 6. ed. Madrid: Cátedra, 1999. p. 210-221.

SARDUY, S. Escrito sobre Arenas. In: ___. *Antología*. México: FCE, 2000. p. 192-197.

SONTAG, S. Aids e suas metáforas. In:___. *Doença como metáfora/Aids e suas metáforas*. Tradução Paulo Henrique Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 79-163.

SOUZA, E. M. Os bastidores do texto. In: PAULINO, G; WALTY, I.; CURY, M. Z. *Intertextualidades:* teoria e prática. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995. p. 07-09.

SOUZA, E. M. Tradução e intertextualidade. In: ___ *Traço Crítico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. p. 35-41.

SOUZA, P. Escrita e imagem de si: subjetivação inconclusa em narrativas homoeróticas. In: LOPES, D. et al (orgs.). *Imagem & Diversidade sexual*: estudos da homocultura. São Paulo: Nojosa Edições, 2004. p.189-194.

SOUZA JÚNIOR, J. L. F. *Herdeiros de Sísifo:* teoria da literatura e homoerotismo. Mariana/MG: Aldrava Letra e Artes, 2007.

STOCKINGER, J. Homotextuality: a proposal. In: CREW, L. (ed.). *The Gay Academic*. Palm Springs: ETC Publications, 1978. p. 135-151.

VALERO, R. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami: Hallmark Press, 1991.

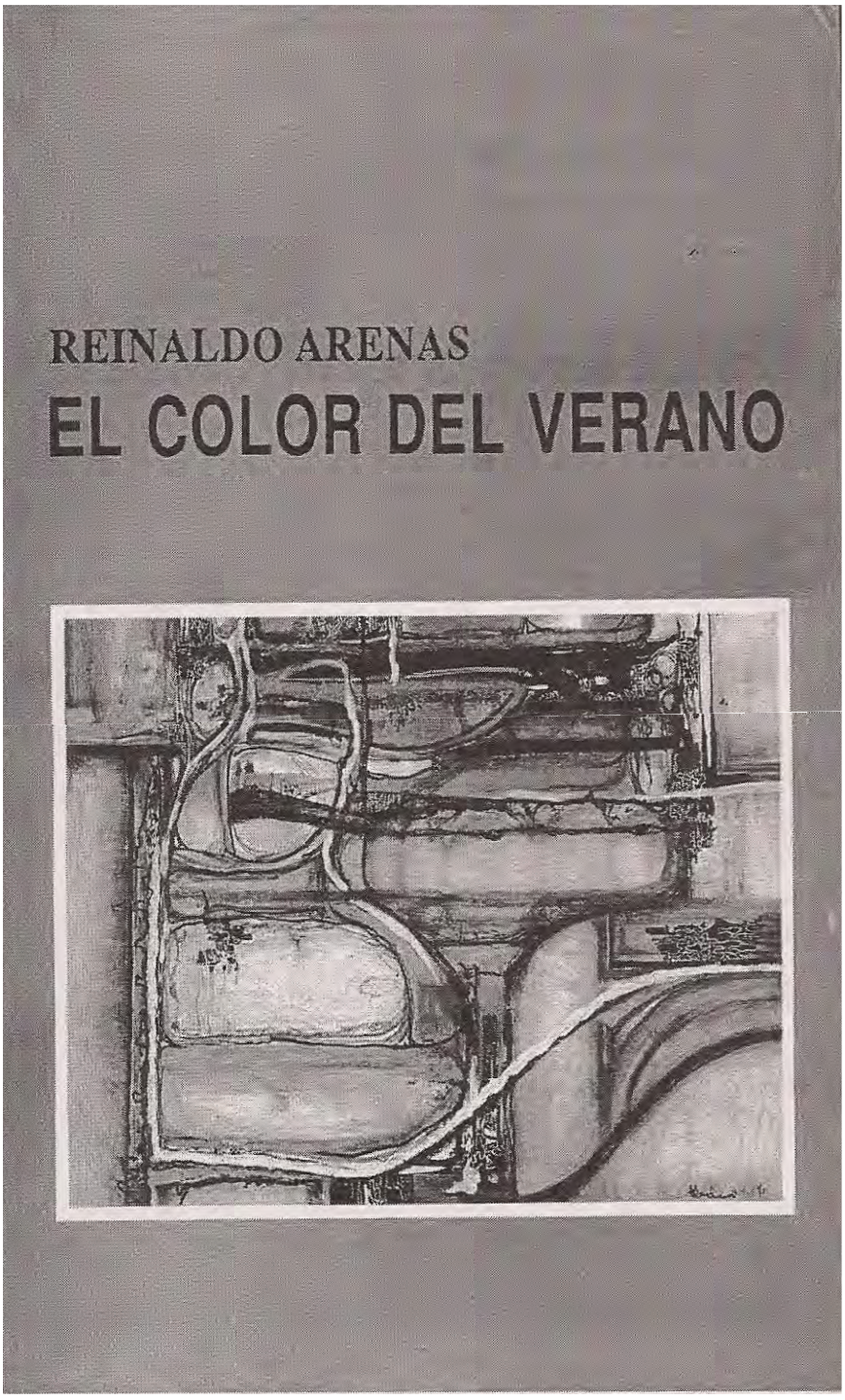
VIP, A.; LIBI, F. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora do Bispo, 2006.

WINKS, C. La isla a la deriva, con sus caras y sus culos. Lo tardío transgresor en *El color del verano*. In: MIAJA PEÑA, M. T. (coord.). *Del alba al anochecer:* la escritura en Reinaldo Arenas. Madrid: Iberoamericana, 2008. p. 103-116.

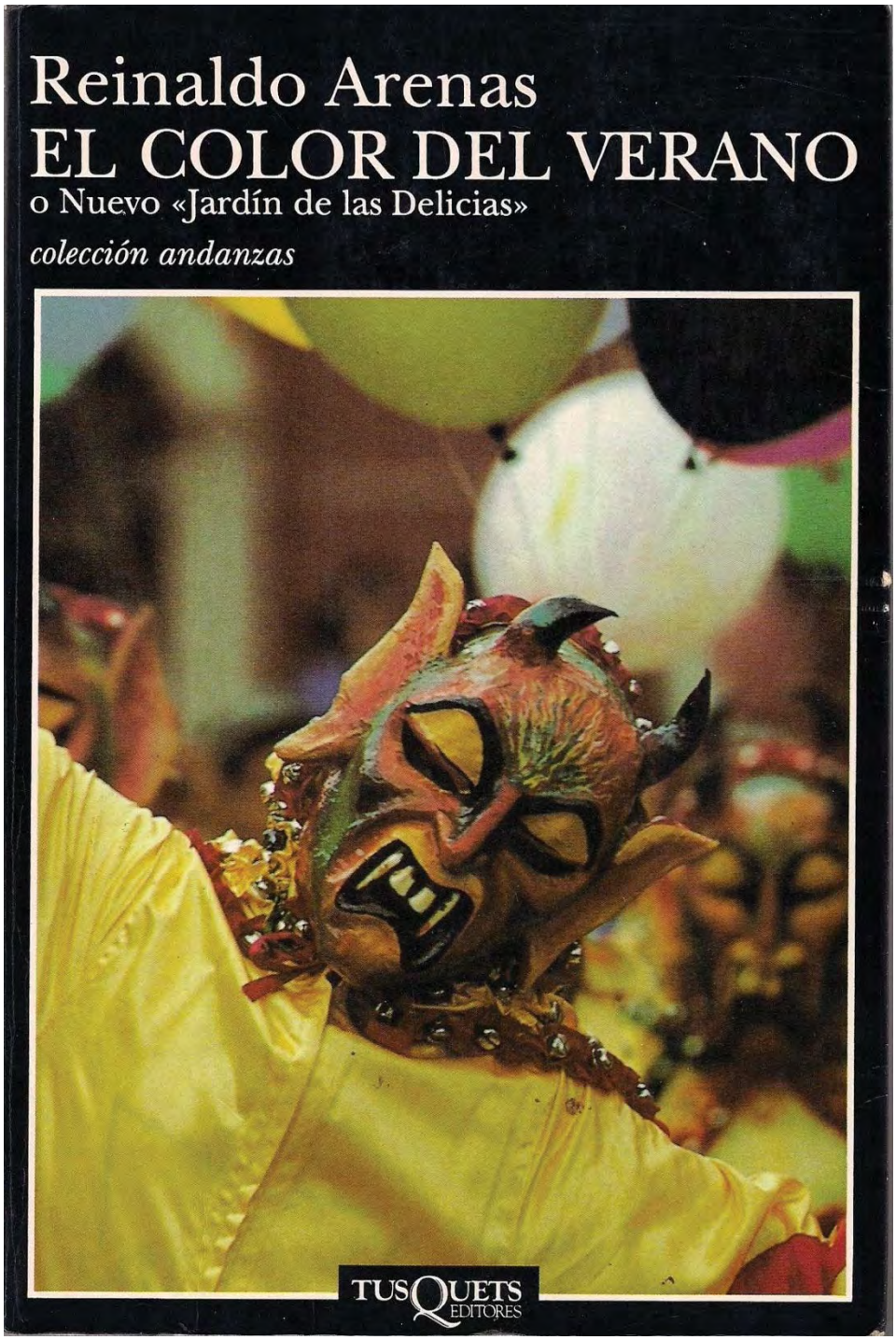
WOODS, G. *Historia de la literatura gay:* la tradición masculina. Traducción Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

WOOLF, V. *Un cuarto propio*. Traducción de Jorge Luis Borges. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naiify, 2007.



Portada de la edición príncipe de *El color del verano.* Miami: Ediciones Universal, 1991



Portada de la edición actual de *El color delverano*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.