



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS VI POETA PINTO DO MONTEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – HABILITAÇÃO EM LÍNGUA
ESPAÑHOLA E EM SUAS LITERATURAS**

FRANCISCO VÍTOR MACÊDO PEREIRA

**EXÍLIO, UTOPIA E ESCRITA DE SI EM
REINALDO ARENAS**

MONTEIRO – PB
2015

FRANCISCO VÍTOR MACÊDO PEREIRA

**EXÍLIO, UTOPIA E ESCRITA DE SI EM
REINALDO ARENAS**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua Espanhola - da Universidade Estadual da Paraíba, campus VI, em cumprimento parcial à exigência para a obtenção do título de Licenciado em Letras/Espanhol.

Orientadora: Profa. Me. Lílian Barbosa/UPE

MONTEIRO – PB
2015

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

P436e Pereira, Francisco Vítor Macêdo
Exílio, utopia e escrita de si em Reinaldo Arenas [manuscrito]
/ Francisco Vítor Macêdo Pereira. - 2015.
70 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e
Exatas, 2015.

"Orientação: Profa. Ma. Lilian Barbosa, Ciências Humanas e
Exatas".

1. Exílio. 2. Utopia. 3. Escrita de si. 4. Literatura espanhola.
I. Título.

21. ed. CDD 860

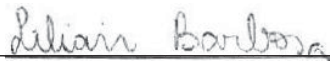
FRANCISCO VÍTOR MACÊDO PEREIRA

EXÍLIO, UTOPIA E ESCRITA DE SI EM REINALDO ARENAS

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua Espanhola - da Universidade Estadual da Paraíba, campus VI, em cumprimento parcial à exigência para a obtenção do título de Licenciado em Letras/Espanhol.

Aprovada em: 17/10/2015

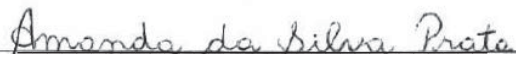
BANCA EXAMINADORA



Profª. Me. Lílian Barbosa / UPE
Orientadora



Prof. Me. Nefatalin Gonçalves Neto / UFRPE
Examinador



Profª. Esp. Amanda da Silva Prata/ UEPB
Examinadora

DEDICATÓRIA

Por todos los días en que he seguido sin ruta - aunque por un luminoso sendero -, a dedicarme a lo ajeno, estuve a cosechar lo nada de promesas que se añadieron a mi alma hasta el entonces. Por ello, dedico esta escrita a la comprensión de quienes puedan dedicar lo mejor de si - a ellos mismos, y a nadie más.

AGRADECIMENTOS

Agradezco al creador de la vida y de este mi corazón.

RESUMO

A escrita de Reinaldo Arenas (1943-1990) é a de quem sobrevive - não por medo, menos por missão, mas por exílio como sentimento de uma utopia vital de libertação. O poeta sonha em libertar-se em um lugar que sabe, ao mesmo tempo que desconhecido, *sem tempo e imanente*. Em *Celestino antes del alba* (1964) e em *Antes que anochezca* (1992), Reinaldo não tem de recuperar-se de ofensas, tem no dia de uma tragédia a libar da *hybris* de fazer-se quem ele é - um ultraje, um escândalo, um contestador perigoso, um vicioso escritor? Nesse dia inteiro de memórias, a serem libadas, dignas e belas de serem contadas e de serem vividas, o autor nos chama a comemorar a autobiografia dessa sua sobrevivência ingente - a muitas e a diversas formas de opressão. Contra a violência, ele se insurge - não com estratégia ou com tática, não a arrimar um bom *front* de sentidos e de profundos ideais, mas como quem goza de saber *o que tem a viver*, sem precisamente importar como, onde ou com quem. Exilado de seu tempo e de sua história, o autor constrói um sentido muito verdadeiro para os seus dias, trazidos com o melhor do que se pode gozar e com o mais que se deve sofrer.

Palavras-chave: exílio; utopia; escrita de si.

RESUMEN

La escrita de Reinaldo Arenas (1943-1990) es la de quien supervive - no por miedo, menos por misión, sino por exilio como sentimiento de una utopía vital de liberación. El poeta sueña con liberarse en un lugar que sabe, a la vez que desconocido, *sin tiempo e inmanente*. En *Celestino antes del alba* (1964) e en *Antes que anochezca* (1992), Reinaldo no tiene que recuperarse de ofensas, le cabe en el día de una tragedia libar la *hybris* de hacerse quien él es - un ultraje, un escándalo, un contestador peligroso, un vicioso escritor? En ese día todo de memorias, por ser libadas, dignas y bellas de contarse y de vivirse, el autor nos llama a conmemorar la autobiografía de su supervivencia ingente - a muchas y a distinguidas formas de opresión. Contra la violencia, él se opone - no con estrategia o con táctica, no a arrimar un buen *front* de sentidos y de profundos ideales, pero como quien goza de saber *lo que hay que vivir*, sin netamente importar como, donde o con quien. Exilado de su tiempo y de su historia, el autor construye un sentido muy verdadero para sus días, llevados con lo mejor de lo que se puede gozar y con lo que más se debe sufrir.

Palabras clave: exilio; utopía; escrita de si.

Sumário

Introdução.....	10
1. Coragem, sonho utópico, exílio e escrita de si.....	16
2. O céu da infância <i>antes do albor</i>	23
3. Antes que <i>caísse à noite</i> , haveria de escrever.....	40
Conclusão.....	55
Referências bibliográficas.....	69

Introdução

A pesquisa procura analisar, à luz de algum fundamento teórico que sirva a uma possível fortuna crítica, os elementos que presidem a relação entre *exílio* e *escrita de si*, no estro utópico da literatura do escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990). O corpus circunscreve-se à leitura mais detida das duas obras extremas do autor: *Antes que anochezca* (1992), concebida como propósito autobiográfico - de memória em derredor à anunciação de seu termo de vida -, e *Celestino antes del alba* (1964), romance de estreia do autor, em que ele se inspira e se esclarece de suas primevas memórias - a pretexto de sua origem ingente e de sua anunciação como escritor que nasce, em trajeto criativo e subversivo, *afora à existência* (tributária toda à sua infância).

Assumida em ambos os escritos, está a sua utopia, inteiramente traduzida em *viver uma vida autêntica e própria* - pronta a *herdar-se de si* em superação de todos os perigos. O cometimento de nossa pesquisa, diante da *audatia* de uma escrita em negação total à sujeição em Arenas, se estorcega, por isso, na tentativa da interpretação de como *essas duas representações literárias* - indistintamente *de albor e de ocaso* - assumem aspirações poéticas *de uma escrita paroxística de si*. Tratam, a nosso ver, da composição da própria história como enfrentamento pleno e vital - com a coragem total da verdade de si e com o risco (inexcedível) da própria vida.

Do que disso se segue, as memórias destes e, em certa medida, de todos os demais escritos de Arenas arrogam *para si* a escrita do poeta que *tragicamente* haveria de exilar-se - não em fuga ao opressor, mas como transcendência lúcida e empírica das experiências totais de si, no próprio corpo de seus sentimentos e de suas percepções, no limite sempre indefinido de seus sofrimentos e da nudez de sua coragem.

Em negação a todas as ameaças de seu tempo e à expropriação ultrajante da história e da vida de sua gente, tratam ambos estes escritos de aspirações - a nosso ver, não precisamente existenciais, sequer de homenagem ao registro ou ao inventário memorial de eventos específicos, mas de contíguas utopias: a de si, a inventar-se *ser livre*, e a de liberdade, *a reconhecidamente não se fazer alcançar*. São utopias as quais, contudo, se unem em uma só, em *fazer-se poeta em um tempo e em uma história exilados*, os quais só se fazem presentes na memória de seus afetos e na comemoração afetiva de seu corpo e de seus sonhos inextinguíveis - *sem morte*.

Estabelecemos a possibilidade dessa teorização em torno da premissa de que, em seu *primeiro* e em seu *último* escritos, as suas memórias não são, por certo, preservadas, nem intervaladas, mas emitidas em fluxo - sem controles - à *comemoração* de um ímpeto em postulação *da vida que vale a pena ser vivida*. Com ênfase, nestas duas obras de extremos, nunca para além *de si*, permanece relacionado à crítica e ao sentido das experimentações do escritor - com o seu próprio corpo e com as suas tenazes vivências - o tecido autobiográfico de realizações poemáticas e espectrais. São realizações que, por uma parte, envolvem o poeta *todo nu*, arrojando-o à pulsão de pequenos e de ininterruptos devires - de suas relações com a infância, com a juventude e com a enfermidade -, e que, por outra, desentranham-no avassaladoramente de suas afetações *no delíquio de si* (consigo e com a erótica, com a experimentação febril de muitos e de distintos prazeres, com a produção de limites e de sofreres em subversão, com os seus amigos, com os seus encontros, com o seu sexo e com todos os seus sentidos).

No trajeto de sua história artística, política e de intimidade em resistência, em recusa e em exílio *impermanente* (expatriado dentro e fora de Cuba), também se desfazem todas as razões de sua incompreensão - com a religião, com a família, com a homossexualidade e com a ideologia revolucionária *de um partido*. As crises e as violências internas do autoritarismo em Cuba - dos desmandos e da exploração dispensados pelo governo de Fulgencio Batista, repetidos *em mil* pelas ingerências revolucionárias castristas - excedem a recidiva de todas as coerções e de todos os abusos do militarismo *das rotinas e das monotonias*, para projetarem-se na urdidura do tecido autobiográfico de vida e de agonia nos dois escritos.

O lirismo da criação estética das duas obras autobiográficas envolve, por isso, dois ambientes de idílio utópico, poemático, fantasmático e fantástico. Em simultâneo a uma profunda, muito consistente e crua narrativa de crítica política e social, esses dois ambientes não se tornam antinômicos, posto que não seja um *nem a consequência nem o prosseguimento* do outro. O primeiro, em *Celestino antes del alba*, remete-o ao rizoma infinitesimal de sua infância. O último, em *Antes que anochezca*, lhe arroja à disposição impertérrita de um exílio voluntário, *como em um sonho muito caro e despedaçado de Cuba*. Na empresa desse exílio - tão vital quanto a rescendência de sua infância - é que se lhe torna, no entanto, impossível escapar *ao que quer que o persiga*.

Por isso, ao mesmo tempo em que ataca a realidade - com a coragem total de enfrentá-la -, Arenas a poetiza *em escândalo*. Essa atitude estetizante de ultraje e de plena recusa não corresponde, todavia, a nenhum despudor ou condenação, mas a uma disposição de vida que o leva a ter de encarar, por aquisição própria - com a coragem de si, de seu corpo e de seus melhores sentimentos -, todas as ameaças à sua liberdade: pronta a vingar o autor pela distensão de seus pensamentos e de suas dores (de homem incompreendido, violentado e apátrida).

Não sem mais, Reinaldo Arenas integra na pobreza de sua origem camponesa, na errância de sua juventude e na indigência de sua escrita - apadrinhada por Lezama Lima (1910-1976) e por Virgílio Piñera (1912-1979) - algo que ultrapassa, em muito, qualquer ideal contestador. Referimo-nos à sua própria prática visceral de liberdade, ao furor da descoberta, da superação e da invenção de si mesmo - alhures às refregas de qualquer perseguição.

Trata-se essa escrita (havida desde as côdeas e das folhas deitadas a machado em sua infância) de *algo de si, em si* - a por isso exsudar do seu apetite de liberdade, da sua sede por uma vida de que sempre se sentiu afanado *do início ao fim*. Essa dinâmica - *sonho utópico de liberdade* (para além de qualquer exílio), *destruição de vida e coragem de si* - compõe, por isso, a própria escrita vital de Reinaldo Arenas, a qual o faz *nunca desistir de ser quem ele é* - do alvorecer até antes do anoitecer dos capítulos *de seu dia*.

Na explicitação da *clareza deste dia* é que nos propomos a investigar essa evidência - mais de perto nas duas obras em comento - de alguns aspectos literário-filosóficos bastante específicos e recorrentes, os quais são exalçados pela significação empírica e poemática de *utopia, exílio vital e coragem da verdade* no estro do autor.

Sob a nossa visão, estes três aspectos amigam-se igualmente ao propósito *sem medo* da escrita como *estetização da existência e invenção de si* - no itinerário ético de recusa total às inversões dos poderes e de criação vital do próprio devir, trazido ao nosso comentário pela leitura a pretexto da *ética como estetização existencial* no pensamento último do filósofo francês contemporâneo Michel Foucault (1926-1984).

Não a contrassenso disso, à luz do grande ato da vida de Arenas (em um único dia, um ato de coragem total), *a realização do que aqui se pretende* trabalha igualmente

de perto com o exame em interpretação e em apreciação de uma literatura vigorosamente diferenciada e *de memórias*. Mais precisamente, com a hermenêutica de alguns dos modos e dos estilos de ser, de criar e de viver do autor. Isso se pretende estabelecer justamente a partir das chaves fornecidas por Michel Foucault (1982, 1984) e também por alguns comentadores da trajetória vital e literária de Reinaldo Arenas, notadamente Bella Jozef (1989), Mariana Olívio (2009) e Márcio Antônio de Souza Maciel (2011).

Na verdade, cremos que valha a pena o estabelecimento de uma concorrência - em apreciação da combinação entre os *sonhos utópicos* do autor, o seu *exílio estético* e a sua *disposição de vida* como propósito *à invenção e ao governo de si e dos outros* por meio da literatura. Na prática, essa aposta se dá na tentativa de uma interpretação literário-filosófica, da qual resulte um desprezioso comentário acerca da tradução ontológica dos próprios ideais ético-estéticos e existenciais de Reinaldo Arenas, em sua vida e em sua obra *de extremos* - os quais conjugamos na afirmação, por parte do autor, em perseguição da verdade *unicamente com a coragem da própria vida*.

A isso equivaleria dizer que, da perspectiva *da visão literária de recusa e de resistência ético-estética*, à compreensão do exílio como pulsão de liberdade na própria existência, tem-se em Reinaldo Arenas e em sua autobiografia a exemplificação de uma vida que se faz, que se arroja e que se narra corajosamente como *obra de arte*.

Da concepção do que disso resulta, anuncia-se no primeiro capítulo a aproximação (algo sumária) do empenho vital da literatura de Arenas com aquilo que o filósofo francês contemporâneo Michel Foucault postulou, em suas últimas obras - *A Coragem da Verdade* (1984) e *A Hermenêutica do Sujeito* (1982) -, como a *invenção estética de si em um exílio vital*. Uma invenção atuada como modos de subjetivação, aos quais converge a paroxística vontade de poder *como coragem total da verdade* - ou simplesmente em disposição de se ser, intensa e inexcelsivelmente, quem ou aquilo que, de fato, se é (*ainda que ao preço da própria vida*).

Conquanto se pretenda ligeira essa aproximação com a conceituação filosófica de Michel Foucault, ela se mostra de decisiva importância mediante os fins a que aqui colimamos. Releva, nesse sentido, a eficácia da escrita autobiográfica de Reinaldo Arenas como autêntica prática de liberdade audaz - tal como disposição ética inexcelsível à invenção e ao governo *de si e dos outros*, pronta à subjetivação de modos

de ser e de viver inteira e supinamente comprometidos, com o que o filósofo francês individua como o papel *de um intelectual extremamente sensível e necessário ao seu tempo presente*. Trata-se, por certo, de um intelectual que genuinamente se localiza e que mesmo se detém às confrangas de forças e de injunções dos poderes - as quais, com toda a violência, vergastam até o seu próprio corpo -, posto que sem jamais dobrar a autenticidade de seu *ethos* (Cf. FOUCAULT, 2011a; FOUCAULT, 2011b).

Em remissão a este ideal - de um intelectual capaz de, ao preço da própria vida, realizar (com a máxima ética-poética de seu corpo em perigo) a estetização da sua existência, fazendo dela uma obra de arte - é que se pretende, pois, a circunflexão ao pensamento de Michel Foucault; contanto que - precisamente por este mesmo ideal, *em sua perseguição mais atual* - é que sumamente preferimos e privilegiamos aqui o próprio *Arenas*: a dar testemunho *ele mesmo* de sua vida, toda *feita uma obra de arte*.

Não obstante essa opção, na interpenetração desses temas e de seus aspectos, em consideração à teoria que então se festeja, não deixaremos, no que disso se segue no segundo capítulo, de explicitar dessa própria escrita de si - autobiográfica - por intermédio do que nos forneçam os comentadores, a respeito do escritor cubano e de sua obra. Conquanto, insistimos, será o autor - ele mesmo - quem nos haverá de conduzir à compreensão de que, *do início ao fim*, o lugar dos seus sonhos, em um dia, *não é precisamente um lugar*, mas a determinação inelutável de - mesmo que em um incompreendido exílio poético - seguir recusando a tudo o que pretendesse reduzi-lo ao que ele *não tinha como ser*.

É que na leitura clara *do dia da vida de Arenas*, da madrugada ao alvorecer de suas experiências em Cuba, parece-nos (sem demasiados comentários) que a disposição de *invenção literária de si*, ao preço da própria vida em demanda por libertação, corresponde à verdadeira empresa de ousadia *do artista de si*: a isso se dar não apenas por suas composições aguerridas, mas porque se revela total a sua aposta em explorar os territórios de uma realidade vital para a compreensão filosófica de sua fecundidade literária - em ambientes *de agonia, de angústia e de opressão* (senão de extrema repressão).

Tratar um pouco dessa originalidade, além do que enfatizar a tarefa *de um notável escritor* (ainda bem pouco estudado e comentado em nosso meio intelectual), é também agonicamente situar a inauguração dessa escrita - como *invenção de si* - desde a

sua infância até o seu degredo de Cuba. Precisamente isso é o que nos entretém no comentário mais detido do fim do segundo capítulo - a pretexto de sua obra de estreia, *Celestino antes del alba* (1967).

No que se alarga ao alvorecer do seu dia, em *Antes que anochezca* (1992), já no terceiro capítulo, remeter-nos-emos, por último, desse seu exílio utópico - no anúncio da noite de sua existência - à disposição inquebrantável de se fazer, por sua escrita, *alguém livre*. Com efeito, a dar-se com o preço da própria vida *o direito que lhe confere escrever de sua vida*, o *autor de si*, no governo de si, entrega em *Antes que anochezca* (1992), não uma simples autobiografia, mas a síntese de uma vida que se comprova como própria obra de arte: livre, bela, intensa e digna de ser contada.

Conforme a pressuposição teórica da *ética como estetização e invenção da própria existência* - tal como descrita na última fase da obra filosófica de Michel Foucault -, as obras *Celestino antes del Alba* e *Antes que anochezca* corresponderiam, então, sob a nossa visão, ao testemunho de uma espécie de exílio existencial, no qual torna-se possível ao autor imantar a afirmação ético-estética *da invenção e da escrita de si* - a despeito de todas as opressões e de todos os horrores do regime castrista.

Sob essa mesma perspectiva, a nossa intenção se encerra e se conclui em por igual promover oportunos e fecundos diálogos com a escrita autobiográfica de Arenas, a respeito da criação literária *de recusa, de sobrevivência e de resistência*, no cenário das artes de Cuba: para o enfrentamento e para a (re)invenção de si também no tempo presente.

1. Coragem, sonho utópico, exílio e escrita de si

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

MARCEL PROUST, *Le temps retrouvé*.

Iniciamos a nossa investigação a respeito da *escrita de si em Reinaldo Arenas* na perspectiva de autenticação, em seu cometimento, dos conceitos filosóficos de *estetização da existência* e de *coragem da verdade* - os quais foram formulados por Michel Foucault (1926-1984) em sua última fase de teorização, a pretexto da *ética como cuidado, como governo, como invenção e como estetização de si e da própria existência* (notadamente em seus cursos *A Hermenêutica do sujeito*, 1982 e *A Coragem da verdade*, 1984).

O nosso objetivo delinea-se, portanto, na significação destes conceitos mediante a propriocepção do exemplo vital de estetização existencial e de criação artística - tramadas no bojo da escrita autobiográfica e de exílio do poeta, romancista e crítico cubano. Referimo-nos, com efeito, à essa *escrita em si* como criação e corporificação estética de todos os reveses, percalços, traições - mas também de todos os gozos, encontros, fruições e satisfações em plenitude - havidos no caminho de sua existência invulgar e, conseqüentemente, assumidos como coragem total da verdade *com o risco em empenho de sua própria vida*.

Inserto em uma espécie de exílio poético de suas dores, inalienado de suas afetações, epicurista e cultor de seus gozos, tanto quanto contentor de suas *insatisfações*, Reinaldo Arenas forja-se como um intímodo *esteta de si*. Claro é, por isso, que o sentido de sua *utopia*, coligida a este ideal ético-estético sem reservas, nem em sua vida nem em sua obra, corresponde a uma *irrealização* ou a uma *quimera qualquer*. Tampouco atende às formulações clássicas do pensamento político, em postulação da superação de injustiças sociais. Não se trata, em nenhuma hipótese, do resultado na crença ou na decepção pela luta armada; paira igualmente aquém às pretensões democráticas de derrocada do regime autoritário em Cuba - como suposta saída de realização histórico-material *da liberdade*. Muito menos a sua disposição a um *exílio*

vital resume-se à exceção política das covardias e das crueldades do regime autoritário em Cuba¹.

Note-se que os anos que separam a escrita de *Celestino antes del Alba* (1967) da de *Antes que anochezca* (1992) - nas horas do dia da vida *clara* de Arenas - não são eventuais nem extemporâneos. Foram vividos intensa e irrenunciavelmente em um unísono de revolta por sua liberdade e de recusa muito íntima a todas as imposturas que cruzaram o seu caminho. Ao mesmo tempo em que são expostos pelo *animus* e pela *anima* do escritor como escândalo - daquele *que grita ao escrever* -, os seus escritos não narram senão *a sua própria história singular*.

A pretexto da custódia exercida externamente sobre o seu corpo, este *se liberta* antes de qualquer outorga ou concessão *de liberdade*, pela própria coragem de Arenas em arrogá-lo - sem reservas - à experiência de suas muitas dores e de seus incontáveis prazeres. Ao termo de uma condenação ou do relaxamento de um regime, é como se a sua obra já houvesse feito por ele tudo o que ele poderia ter querido de si e para si.

Daí toda a opressão a ele e aos demais artistas cubanos não alinhados - não integrados nas décadas de sessenta e de setenta do século XX ao castrismo - comprovar, no jogo do cotidiano, a dimensão sem suspeitas das vitórias conquistadas pelo/sobre *o poder de si mesmo*: do ser exilado e *condenado* a refundir-se como esteta da/na própria existência - e cuja vida sacrificar-se-ia à necessidade de uma nudez total e sagrada (que o arrostaria a estar e a criar, *onde não poderia deixar de ser nem de estar*).

¹ Por certo que Reinaldo Arenas passou grande parte da sua vida combatendo o regime e a política de Fidel Castro. Apesar de ter apoiado a *revolução cubana* nos seus primeiros anos - em boa parte devido à extrema miséria em que vivia a sua família durante o governo de Fulgencio Batista -, ele acabou por ser vítima de seguidas censuras e repressões pela ditadura castrista, notadamente a partir de quando se trasladou sozinho de Holguín para Havana, em 1963. Por sua postura abertamente homossexual, pela ousadia e criticidade de seus escritos, ele foi incontáveis vezes perseguido, preso e torturado... e mesmo forçado a abandonar diversos trabalhos, conforme conta na sua obra autobiográfica *Antes que anochezca*.(1992). O autor nos demonstra, por tudo, que o governo de Fidel Castro não havia trazido nenhuma democracia à ilha de Cuba. Por todas as insuportáveis perseguições sofridas, durante a década de 1970, ele tentou, por vários meios, fugir do regime ilhéu, mas não obteve sucesso. Mais tarde, depois do grave episódio de contingenciamento da embaixada do Peru em Havana (1980), devido a uma autorização de saída de todos os homossexuais e de outras *pessoas não gratas* do país, ele consegue fugir, com uma identidade falsa. Por isso, só depois de ter mudado o seu nome para *Arinas*, foi que Arenas pôde deixar o país, em 1980. Passou, então, a estabelecer-se inicialmente em Miami e, por fim, em Nova Iorque, onde lhe diagnosticaram o vírus da Aids. Nessa época, foi que finalizou *Antes que anoiteça* (no original *Antes que anochezca*), pouco antes de sua morte, em 1990 (Cf. JOZEF, 1989; OLÍVIO, 2009).

No heroísmo de suas resistências, estes artistas determinam-se como livres devires... menores, fluídos e plenamente criativos - a despeito de todas as impressionantes e inesgotáveis violências contra eles perpetradas, como também à revelia das *constant*es fugas a terem sido empreitadas por Arenas e pelos demais resistentes².

Talvez, muito mais do que ousou anunciar Arenas, *os fantasmas de sua infância, o rio caudaloso que bem projetava a trajetória estética e sentimental de sua vida* - em linhas de fuga até o *mar sem fim* - estuaram na invenção e na vivificação de muitos elementos de sua resistência e de sua recusa à sujeição de modos e de comportamentos de uma vida *não autêntica*. São elementos os quais aparecem, por igual, *na manhã de seu romance e no anoitecer de sua autobiografia*, prontos *como um sonho desperto* a sacudir a exterior imposição das violências e a desdenhar da presunção introspectiva do autoritarismo em Cuba - muito melhor do que qualquer oposição de partidos, de ideias ou de armas.

Na atuação de uma recusa inalienável, de profunda ética de si *como estetização heroica de uma existência própria* - traduzida em seus escritos, em sua assinatura autobiográfica onde quer que estivesse e por onde quer que passasse (Holguín, Manzanillo, La Habana, Miami ou Nova Iorque) -, fundem-se em Arenas *ética e estética*: como ideal literário-utópico de inexpugnavelmente *gritar, de esgoelar-se, de não se calar nunca, jamais...*

A esse intelectual *escandaloso* - que nos faz *ver o que vemos e o que não conseguimos ser*, sem possibilidades de a ele nos cumplicarmos ou de igualá-lo - corresponde, *a nosso ver*, o *intelectual tão necessário e específico* ao seu tempo presente, *com a coragem total da verdade*, e localizado nas entranhas de suas lutas mais íntimas e cotidianas - ao custo de sua própria vida. Sem a necessidade de dispensar-lhe

² Considerados pelo regime como *dissidentes e antirrevolucionários*, boa parte dos escritores cubanos, contemporâneos de Reinaldo Arenas - entre eles Lezama Lima (1910-1976) e Virgilio Piñera (1912-1979) -, foi odiosamente perseguida e amordaçada pela polícia repressora de Fidel Castro. Estes escritores, notadamente por sua homossexualidade, foram relegados a um depressor ostracismo, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. Entre todos estes, no entanto, foi a Arenas que se infligiram as penas mais acerbas, haja vista que sobre ele - indubitavelmente - pesava, mais do que aos outros, a execração a tudo o que respeitasse o regime, uma repulsa exposta ademais em uma espécie de *homotextualidade* de acinte e de escândalo, associada a uma representação de toscos campesinato - algo absolutamente inconfundível e insuportável à antipatia de todos os empoderados do partido e de seu séquito de bajuladores e sicofantas (a propósito do conceito de *homotextualidade como ultraje à ordem repressiva*, conferir MACIEL, 2011).

apoio ou favor por *revolução nenhuma*, a Arenas e a sua *escrita de si - em estetização da própria vida* - talvez correspondam o paroxismo do intelectual a que se referira Michel Foucault *em seu sonho*, por ocasião de sua aula a respeito da *Verdade e o Poder*, em seu curso *A Hermenêutica do Sujeito* (1982):

Sonho com o intelectual destruidor das evidências e das universalidades, que localiza e que indica nas inércias e nas coações do presente os pontos fracos, as linhas de força; que sem cessar se desloca, não sabe exatamente onde estará ou o que pensará amanhã, por estar muito atento ao presente; que contribui, no lugar onde está, de passagem, a colocar a questão da revolução, se ela vale a pena e qual (quero dizer qual pena e qual revolução) (FOUCAULT, 2011a, p. 386).

Onde quer que estivesse - pesassem os grilhões, a humilhação e mesmo as dores infligidas em seu potente corpo *guajiro* - Arenas *gritaria* em todas as suas experiências de exílio (de estar onde estivesse, sem deixar de ser aquele *que nunca esteve a deslocar-se do que sonhara de si e para si*), posto que *desse grito* nada vaticinasse, a respeito de nenhum aviso profetizasse e nenhuma certeza prognosticasse - que não fossem a expressão de sua *vontade de poder* inigualavelmente *ser* quem, de fato, ele era.

Com ênfase, o escritor não deixaria nunca de ser *criação de sua própria origem campesina*, de sua infância febril, fértil e intocada *de sonhos e de imaginação maternos*. Nisso justamente encerra-se a dimensão utópica de sua criação: incontida, incontente, impoluta - inserta em todas as brechas literárias de seus espaços vitais, como visceral criação de resistência invencível, ainda que sem termo e *sem saber ao certo onde estará e o que pensará amanhã*.

Desde o primeiro lançamento do *periférico juvenzinho ilhéu* - ainda verde de esperanças e de escrita infante - sobre as folhas de sua origem até a luta armada contra Batista, se descortinaria para Reinaldo Arenas e para a sua obra não a condenação *a um exílio anunciado*, mas o ambiente de uma insofreável vontade de mudança, invariavelmente catapultada pelo desejo genésico e inexcedível de *se ser quem se é ...*

Praticamente todo o seu empenho converte-se, por último e por isso, ao cultivo de um sonho de enredo *em exílio poético*, ainda que pouco a pouco - e doridamente - despido de mais esperas: um sonho utópico confundindo-se em um mesmo fenômeno de criação, a prosseguir, intrépido, inveteradamente *nu e sozinho*. Um sonho, talvez, destruído antes sequer de sua partida - sem jamais, contudo, sentir-se mortalmente

traído, até a sua *morte no exílio*. Referimo-nos ao sonho de Arenas em *ser livre* em se *fazendo livre*.

De acordo com Bella Jozef (1989), Arenas elege em si o tema da história e de sua *história* em obstinada busca por libertação. Após a queda de Batista, em 1959, Cuba mergulha em um ambiente crescentemente hostil às artes, às manifestações da liberdade de todo e qualquer matiz de autenticidade. Isso teria conferido à literatura de Arenas o testemunho de coragem em querer sobreviver *na Ilha* - juntamente a Lezama Lima e a Virgílio Piñera. Em *Antes que anochezca*, a narrativa nasce, por isso, precisamente como testemunho de acontecimentos históricos em postulação de liberdade, e deixa igualmente um testemunho de arrasamento existencial sobre a história (sem a ela subjetivamente capitular).

Já desde *Celestino antes del Alba* (1967) é anunciada toda a herança *de força indispensável* a esse testemunho de resistência, de recusa vital e de sobrevivência, como se se tratasse do roteiro de realização autobiográfica de sua inteira obra porvir - e ainda mais de todas as suas linhas de fuga: a culminar em Cuba na alvorada, igualmente colorida em sépia, de *Antes que anochezca* (1992) - conquanto que, já no porto de Mariel, não lhe fosse permitido mais, de jeito nenhum, o adiamento do seu sonho de liberdade.

Sob a narrativa dessas memórias pessoais e utópicas, construídas segundo o cometimento de uma literatura de inconformismo, de sobrevivência e de ativação existencial, Arenas induz os pontos de intersecção entre *literatura de cunho autobiográfico e de testemunho* - como heroicização e estetização da própria existência. A relação entre os aspectos éticos de coragem, de recusa, de resistência e de invenção de si - aparentes nestes textos - revela-se, em nosso entender, como apreciação e valorização de atitudes de total despudor e coragem, às quais o poeta transcende desde a sua voz, encarcerada *no mundo*, ao esgar de suas memórias, no exílio onírico alhures a todas as opressões *sobre si e o seu corpo*. Trata-se, por isso, da superação estética das ocasiões as mais adversas, a fim de se fazer da própria vida *uma obra de arte*: digna de ser vivida, bela de se admirar e a intensamente ser usufruída e experimentada.

As configurações culturais e histórico-estruturais, características do *espaço-tempo* em *Celestino antes del Alba* e em *Antes que anochezca*, também compõem os delineamentos ético-estéticos os quais evidenciam a aspiração *de liberdade do escritor*

(*como empresa de criação incontinente e de escrita literária de si como utopia*). Elas corroboram a hipótese de que todos os seus esforços convergem a algo *a mais que um ideal*.

A propósito do que dessa utopia se desdobra, e igualmente a partir da importação das considerações teóricas em conta, passaremos então a destacar alguns destes delineamentos - os quais também culminam na composição de suas obras literárias *de recusa e de resistência estético-existencial*, notadamente no período da literatura cubana das décadas de sessenta e de setenta do século XX.

Em outras palavras, o nosso desafio refunde-se aqui em situar essa sua escrita autobiográfica como estetização também do corpo - *no devir menor e sem anteparos de sua destinação*. Um desafio que, entretanto, repica sempre da própria voz do escritor, que é também a de sua poesia de escândalo: em liberdade plena de si, *em exílio e em utopia*. Ainda que no espectro da vida *que vive na memória e que se inscreve no sonho*, assinalaremos essas evidências *do corpo guajiro de Arenas* na existência *em fuga de um dia* - a resumir desde a sua infância ao derradeiro dos momentos *os quais seguem a encarcerá-lo para além de Cuba*.

Em atração irresistível a essa obra de Arenas, não obstante qualquer sentimento estetizante, a nossa observação - a qual se pretende conforme a perspectiva ético-filosófica já delineada acima (Cf. FOUCAULT, 2011a; FOUCAULT, 2011b), bem como a corroborar-se pelos estudos os quais tratam do seu romance de cunho histórico-testemunhal (Cf. JOZEF, 1989; OLÍVIO, 2009 e MACIEL, 2011) - não se arreda, enfim, da compreensão dos próprios escritos de Arenas como *autobiografia* - em irresoluta significação de sua *resistência* e da *escrita de si*.

De resto, a despeito da fortuna crítica escasseada acerca da obra de Arenas, as vertentes críticas as quais abordam o conceito e/ou a evolução *da utopia, da literatura de exílio, de testemunho e histórica*, em seus dois livros - com os quais pretendemos trabalhar mais de perto -, ofertam abordagens suficientemente frutíferas para a nossa pesquisa, e não impedimentos, como a princípio se poderia considerar.

Postulando, por isso, a singularidade dos textos de Arenas, o nosso objeto teórico assume um eminente relevo - independente da crítica -, a permitir não só o testemunho *de uma vida entregue à arte/estetização inventiva de si* - em resistência, em

recusa e em denúncia de seu tempo e de seu lugar -, como também a possibilitar-nos divisar o seu *encarceramento no mundo* e a sua *voz no exílio* em constituição de sua história de vida (elementos importantes para a percepção de sua obra literária como experiência estética de ressignificação vital).

É igualmente conforme este escopo, portanto, que pretendemos nos referir apenas marginalmente aos processos revolucionários que se deram em Cuba, na mesma medida em que marginais a estes processos se delinearão o corpo e a voz de Arenas. É nesta senda que os estudos sobre Arenas a que tivemos acesso, notadamente o de Bella Jozef (1989) e o de Mariana Olívio (2009), revelam-se de suma importância - não apenas na observação e no levantamento estrutural dos contornos da literatura de feições político-históricas, mas igualmente por tornar conhecida uma produção repleta de realizações estéticas muito peculiares e prolíficas, além das narrativas de destemidas lutas do autor - no anteparo praticamente único *da coragem e da verdade* de si: urdidas em seu corpo periférico, em sua sexualidade malsã, em seu grito escandaloso por mudanças. Tudo aquilo do que precisamente se faz toda a escrita de Reinaldo Arenas.

2. O céu da infância *antes do albor*

Em meio ao pretendido exame da urdidura de tramas dos dois romances do autor (da escrita de si), deparamo-nos - adiante os aspectos concernentes ao seu estilo composicional de perseguição à liberdade - com as invariáveis memórias de sua infância. Ante a compunção que se desdobra dessas memórias, na vida e na existência autênticas, para a sua *escrita de si*, diz-nos o autor que “não pode deixar de falar nas coisas que viveu, que viu e que ouviu” (ARENAS, 2006, p.55).

Essas memórias, ilibadas, assumem, também como expressão dessa mesma *invenção de si*, alguns contornos *spectrais* - para não dizer *trágicos* -, os quais margeiam toda a trajetória de seus impulsos de vida. Uma dessas mais originais memórias - de interações vida afora e radicalmente presente em sua criação literária - é a da violência inaugural e fantasmática de sua ancestralidade, ainda que com notas de instintividade generosa, de absenteísmo paterno e de animalidade nutriz (ressentida e materna).

O modo como a sua própria mãe lhe chamava e lhe trazia *à rotina da casa* - como *animal*, como cria assemelhada a *um bicho meio selvático, meio doméstico* (tolerado e medonho) - remete o motivo de suas ações *todas* à urgência de *instintos* muito originais e engenhosamente *perspicazes*. *Instintos* os quais o guiam não como determinações *a priori*, mas como *fantasias agônicas*: a saracotear em sua cabeça *como rabo de lagartixa*, em fuga à elaboração estrepitosa de seus pensamentos, de suas imaginações e de seus modos de ser e de apresentar-se no mundo *junto aos seus* - muito mais tonitruante do que o desabamento dos argumentos todos (em pedras) de qualquer parede sobre si.

Animal, chama-me a minha mãe, e atira-me uma pedra à cabeça. Deixa as pobres lagartixas em paz! A minha cabeça abriu-se em duas metades, e uma desatou a correr. A outra ficou defronte da minha mãe. A dançar, a dançar, a dançar (ARENAS, 2006, p. 16, grifos do autor).

Na verdade, a experimentação da violência como componente de vida foi, desde a sua infância, algo muito ínsito à compreensão de *Arenas como ser no mundo* - e também como fantasma a *exilar-se no mundo*. Desde a sua mais tenra meninice na casa dos avós, na zona rural e pantanosa da então já desimportante Holguín³, ele *sequer em paredes escreveria mais*. Preferiria, antes, as verdes folhas à margem da família e da sociedade. Afinal, desde ali, ele seria apenas *tolerado*, junto à sua mãe solteira, como uma presença medonha. Uma mãe que, desditosa, também o rejeitaria: “Eu não tenho filho! O que tenho é uma besta!” (ARENAS, 2006, p.26).

A mãe, de fato, *tão maltratada quanto ele*, é humilhada, é vencida e é amargurada:

A minha mãe é sempre a que fica em segundo lugar em tudo, a que tem de esperar que os outros se sirvam para se servir. A que dorme no último quarto, a que fica ao pé da prensa de milho cheia de ratos. Como não tem casa nem marido, a minha mãe teve de criar todos os meus primos e teve de ajudar ao parto todas as minhas tias. Mas as minhas tias tratam-na a pontapé, e dizem-lhe que é tola. Os meus primos também a maltratam e chamam-lhe “velha caduca”, e eu, algumas vezes, também lho chamo. Pobre mãe! O homem que a deixou devia ter morrido antes de o fazer (ARENAS, 2006, p. 206, grifos do autor).

Ante as carantonhas da avó sortilega e o humor sempre péssimo do mesquinho avô, arrostado ainda ao tédio em desencanto de sua mãe, *Reinaldo-menino* - personagem dele mesmo em *Celestino antes del alba* - viu-se, por tudo isso, nas agruras de sentimentos muito adversos, demasiado complexos para a disposição de uma criança, e sem margens à dúvida quanto à sua rejeição: “Filho da puta e das ervas; tu comes aqui porque eu quero. Por isso vai buscar os vitelos se não queres que te ponha a ti e à tua mãe fora desta casa a pontapés” (ARENAS, 2006, p. 39).

Por simplesmente *dar-se à poesia*, de seu avô, Celestino-Reinaldo *não receberia nada*, nem mesmo nenhuma compaixão, e teria de *dali* - baixo as suas ordens mais absurdas - inventar-se como êxule, verdadeiramente como poeta *exilado em si*: renegado de sua terra, de seu sangue, e mantido vivo só das imagens de suas memórias. “Este

³ Reinaldo Arenas nasceu, em verdade, no não distante distrito de *Aguas Claras*, atual província de *Holguín*, mas então - à época de seu nascimento (julho de 1943) - ainda pertencente àquela que se chamava a grande *Provincia de Oriente de Cuba*, local onde por primeiro aportou Cristóvão Colombo na Ilha. Ainda nos dias de hoje, configura-se a região de Holguín por sua economia quase totalmente dependente da agricultura e por sua geografia pantanosa, de grandes rios - os quais, por vezes, nos períodos de cheia, inundam algumas de suas áreas (Cf. <http://www.hicuba.com/geografia.htm>, acessado em 02 de Out., 2015)

rapaz não presta mesmo para nada: a meia semeadura largou a cesta de milho e pôs-se a chorar envolto em imagens no meio do terreno. Que chatice! Como poderemos nos livrar deste monte de esterco?” (ARENAS, 2006, p.52).

Em verdade, o que Celestino-Arenas não alcançaria nunca bem compreender era a tamanha animosidade do seu avô. O velho tinha inveja, ou ódio, da poesia e da jovialidade do *menino do céu* - que, quando relampejava, *escrevinhava* em árvores. Olívio (2009, p.44), todavia, nos diz que o poeta teria aprendido a *falar de sua poesia* - e, mais, teria lançado ao exílio a sua voz - justamente por conta do avô, que com nada nem com ninguém sabia conversar.

Não sei porque é que este desgraçado, que parece uma ameixa seca, me tem tanto ódio. No fundo eu não tenho culpa de que Celestino escreva poesias, e não vejo nada de mal nisso. Se calhar, o que o velho tem é inveja. Mas não. Eu sei que não é inveja; o que ele nos tem a Celestino e a mim é ódio. Sim, eu sei que é ódio, ódio, porque embora já sejamos uns velhinhos continuamos a ter a mesma idade que tínhamos quando chegamos à casa, e, como ele diz, “não servimos nem para limpar o cu”. Sim, o que acontece é isso: aspirou a que nós nos fizéssemos cavalos igual a ele, e ficamos potros... Velho maldito! Não penses que nos vais pôr ferraduras. Antes trotaremos além de ti. (ARENAS, 2006, p.142, grifos do autor).

Os golpes a ferraduras e a machadadas do avô foram muito duros, mas o poeta *nem morreu*, tampouco deixou de vingar por causa deles... Ele pôde ser ferrado, escravizado, calado... mas renasce a sua voz, ainda que exilada - e sobrevive sempre. Aprendeu a ser hirto, e a evadir-se desdobrado dos massacres *de vida* do avô:

O machado do avô levantou voo e cravou-se na testa de Celestino. Eu tento arrancar-lho, mas não consigo. O avô solta uma gargalhada e diz: *Ou te deixas ferrar ou não arranco o machado a esse palerma*. Eu não sei o que fazer, mas no fim digo que sim, que me deixo ferrar. Mas sem deixar (ARENAS, 2006, p.142, grifos do autor).

Proibido como foi pelo avô de escrever *em folhas* os seus versos, ele ali não se deteria mais. Disporia então de seu próprio corpo como palimpsesto à escrita de si - *como poesia escrita de si, desbastada no próprio corpo*. “Machados. Machados. Machados... E eu sinto um medo enorme de que algum dia Celestino tenha a ideia de escrever esses rabiscos no seu próprio corpo”. (...) Falta muito para acabares de escrever essa poesia? Falta. Muito muito? Imenso, ainda nem comecei (ARENAS, 2006, p. 187).

Do céu de Celestino, *antes do albor* que lhe desencantasse para uma vida miserável (a qual mal começaria a viver, sem que lhe faltasse *mais nada*), suplantou-se -

a desabar - todo o atavismo de *suas heranças*. Da tacanha casa de sua infância, flana, sobre os seus destroços, *o escritor* - então a dessedentar *o juvenzinho que se lançava, com as suas letras*, a inaugurar uma vida que se exilava; deixando, ali naquele umbral soez - *como vítima sacrificial* -, o menino Celestino aos seus. “Os pedaços caíram em cima da minha casa e deitaram-na por terra, para sempre. Nunca pensei que os pedaços de nuvem fossem tão pesados e grandes. Cortam como se tivessem gumes e um deles levou a cabeça do meu avô de uma assentada” (ARENAS, 2006, p.25).

A despeito de quem diegeticamente fosse *o sacrificado Celestino* - talvez *um duende*, ou um ser fantástico -, seguramente a sua personagem assumira a forma, na escrita autobiográfica de Arenas, do próprio *alter ego* de sua infância - daquele poeta que, desde a meninice, se encarceraria no mundo. “O meu nome é Celestino!” (ARENAS, 2006, p.217).

O próprio Reinaldo esclarece que quem fez dele um escritor *foi o menino Celestino*, a quem foram apresentadas as imagens férteis e imorredouras de sua infância: “Julgo que a época mais fecunda da minha criação foi a infância ... Embora houvesse sempre muita gente em nossa casa, para preencher aquela solidão tão profunda que sentia no meio do barulho, povoei todo aquele campo de personagens e aparições quase míticas e sobrenaturais” (ARENAS, 2006, p. 83).

Também estas palavras de Reinaldo nos atestam que Celestino - a criança *fantasticamente mantida a escrever-se desta história* - não é outro que a sua alma gêmea:

Para Celestino, *a sua casa é também um endiabrado enxame*; tão-pouco (sic) a mãe e os avós compreendem por que razão ele não pára (sic) de escrever por todo o lado, inclusive nas folhas e nas cortiças das árvores; *também com ele gritam e o ameaçam*, ao mesmo tempo em que se fustigam entre si. Por alguma razão, *o narrador, quando assoma ao poço da casa, vê Celestino refletido*. Ambos gostam de povoar o mundo que os rodeia de *fantasmagóricas aparições* e presenças, de seres e de fatos extraordinários, *que habitam também os seus escritos*, refúgio de sua pobre, insuportável realidade (ARENAS, 2006, p.85, grifos nossos).

Diga-se que a sua poesia, a sua coragem e a sua fantasmagoria *dali*, de todo, já existiam, ainda que - por certo - consoante a potência de febril e camponesa infância, tanto quanto verdoengas como os ramos e as folhas nos quais, pela primeira vez, escorcharam-se os seus versos. A iniciação de sua escrita não foi poupada, contudo, de

já de chofre ser tolhida pela aspereza do avô e pela amargura e rejeição da mãe. “O meu avô saiu da cozinha com um machado e começou a deitar abaixo todas as árvores onde Celestino tinha escrito mesmo que fosse uma palavra” (ARENAS, 2006, p.21).

A condenação e a humilhação por anunciar-se *ser poeta*, por ser pobre filho *efeminado* de mãe solteira, como que fez - desde o grito desta escrita inaugural - que *toda a gente*, da Terra inteira, soubesse já que Celestino *escrevia poesias*. E isso aconteceu apesar de que vivessem todos ali *longíssimo de toda a gente*.

Pelo fato de Celestino-Arenas ser poeta,

(...)já ninguém cumprimentava a avó nem o avô nem nenhuma das pessoas desta casa. Embora à mamá (sic) não a cumprimentassem desde muito antes: desde que o meu pai (que eu não sei quem é) a trouxe um dia e, em altos gritos, a meio do caminho, berrou para o avô, dizendo-lhe: “aqui lhe deixo o seu farrapo” (ARENAS, 2006, p.88, grifos do autor).

A avó igualmente parece-lhe bruta e *com manias a mais*, a ignorá-lo a ele e a sua poesia na mesma medida que os outros - em preferência às *suas plantas e aos seus sortilégios*. Assim adverte ao furor de seu marido, ávido a extinguir os registros *das letras e da mariquice* de seu neto - sobre os ramos e os troncos de *suas plantas*: “Não deites abaixo o meu pau de rosa, que tenho lá preparado um resguardo! – grita a avó ao avô, que já deitou abaixo todas as árvores onde Celestino fez um ou outro rabisco. – Como é que não o vou deitar abaixo! Se o grande maldito o encheu de palavras esquisitas!” (ARENAS, 2006, p.34).

A vergonha da família por sua condição afetada de *ser poeta* contribuiu para que Celestino-Arenas, mais do que um intelectual escritor, se fizesse *a si* um esteta de escândalo: “Ai, cai-me mesmo a cara ao chão de vergonha ao pensar que alguém que saiba ler passe por aqui e veja uma dessas indecências escritas nas árvores. Que pensarão de nós?!” (ARENAS, 2006, p.171). O que pensava Arenas, no entanto, à revelia de qualquer precaução do avô - ou de quem quer que fosse -, não deixaria nunca de escorrer da memória em registro do que ali, *junto aos primos*, ele jocosamente praticara - versando àqueles ramos e àquelas árvores todos, senão boa parte, dos seus (tão seus!) *pecados originários (de si)*.

Para o *menino-poeta* do céu - e personagem daquele primeiro romance autobiográfico -, ser escritor já não tinha mesmo como deixar de ser *uma coisa de*

maricas, envergonhassem-se dele e repudiassem-no tantos quantos quisessem. “*Isso é mariquice*, disse a minha mãe quando soube da escrevinhação de Celestino. E essa foi a primeira vez que se atirou ao poço. *Para ter um filho assim, antes quero a morte*. E a água do poço subiu de nível (ARENAS, 2006, p. 18, grifos do autor).

A voz de um *invertido escandaloso* internaria doravante, em seus versos e em seu sexo - *que celebram e que fogem* -, o encarceramento de Arenas *no exílio do mundo*, a destacá-lo de sua gente, de suas amizades e mesmo de seu *ser ilhéu*. Uma voz sem, contudo, arredá-lo da memória de si, tampouco a destituiu-lo do desterro de sua mãe (CF. OLÍVIO, 2009, p.82).

Arenas-Celestino não demorou em compreender que, “farta do mundo, e vivendo com os pais, que são selvagens, mais valia à sua mãe estar morta” (ARENAS, 2006, p. 57). Ainda assim, compadecer-se dela àquela hora seria, para ele - *junto a ela* -, volver-se em Holguín uma *estátua de sal*. Deixa, então, a sua mãe... a ser sufragada por seu poço *até ali* de salgadas mágoas.

Já *longe do poço* e um tanto fora do esquema tacanho de sua família, o *bom* é que o menino quis mesmo ser poeta - e, também para isso, *ser maricas*. Da imaginação frouxa *de um traseiro que já se dava* a experimentar *à entrega e à subida* de um pequeno grande escritor em árvores, o fantástico, a imaginação, o sonho, o escândalo e os desejos - em meio aos primos e aos aguaceiros de suas passagens (da infância à adolescência) - já rasgavam *como transeuntes relâmpagos* o céu de sua escrita. Descobrir-se e ousar em cada relampejar já fez do adolescente *assumidamente* poeta, sem mais ressentir-se de nenhum dos seus - e, da sua mãe, apenas o acolhimento e a comemoração de uma memória, de brancura dali a esfriar e a esfumar-se (mais bonita) em um passado.

Os relâmpagos voltaram de novo. A minha mãe atravessou a neve correndo e abraçou-me com muita força. E chamou-me “filho”. E chamou-me “filho”. Eu sorri à minha mãe, e, depois de um salto, abracei-lhe o pescoço. E começamos os dois a dançar sobre a terra toda vestida de branco. Nisto, os barulhos das pessoas que cantavam e faziam aquela balbúrdia na casa foram-nos ficando mais próximos: vinham até nós com um leitão assado no espeto e sem parar de cantar. Todos os primos fizeram coro conosco e começaram a dançar conosco à roda. A minha mãe levantou-me muito alto. O mais alto que os seus braços conseguiram. E eu vi lá de cima que o céu se ia pondo mais roxo, e um aguaceiro maior e mais branco do que aquele que tinha caído começava a libertar-se das nuvens. Então *soltei-me dos braços*

da minha mãe e corri até onde estavam os meus primos e, ali, todos começaram a dar uns saltos altíssimos em cima da neve e a cantar e a cantar e a cantar, enquanto nós íamos ficando transparentes como o solo onde os nossos saltos não ficavam rabiscados (ARENAS, 2006, p. 21, grifos meus).

Toda a vontade renovada, transparecida em sua juventude, trânsfuga em sua maturidade, resolvida e apascentada *de seu passado* não faria, contudo, com que a anunciação, a fama *maldita* do poeta, a humilhação e a vergonha de sua família deixassem de estar ali - junto dele, indefinidamente na escrita de sua vida. À ascendência do tumulto e da ausência familiar, que lhe fizeram *errar*, corresponde, todavia, precisamente o *ethos* de sua nudez - a qual, altercada sem vergonha no cárcere da voz *de poeta*, fê-lo êxule também *no mundo*.

Toda a gente já sabia que Celestino é poeta. A notícia correu pela terra toda, e já toda a gente sabia. A minha mãe diz que disso morre de vergonha e que nunca mais sairá de casa, Adolfina diz que era essa a causa pela qual não conseguia arranjar marido, e até a minha avó morta se fechou na prensa do milho, a dizer que dali não sairia nem mesmo que voltasse a viver. Ao avô os leiteiros já não lhe compravam o leite que as vacas dão, e quando os leiteiros passavam defronte da porta da casa atiravam-nos pedras e diziam: “Lá vem a família do poeta”. E iam se rindo a grandes gargalhadas (ARENAS, 2006, p.125, grifos do autor).

Ao jovem poeta que errava, enveredado pelos caminhos dos ideais em fuga - desde então muito corajosos, porque muito *nus* -, o sentimento de acusação sentida *por ser artista* não se lhe desvencilharia nunca. Seria indefinidamente *assim*, ainda que, a ele, cada vez mais *se amigasse a sua culpa* - como marca indelével do escritor *que se fazia a si*. “E o pobre Celestino julgava ser verdade que tinha culpa de alguma coisa, e ia a chorar” (ARENAS, 2006, p.133).

De fato, o jovem poeta muito chora - e ainda *muito* choraria. Choraria um mundo morto, ainda que não estivesse morto ele que o chorasse. Choraria, em cópia... mas não lamentaria, não se arrependeria, não murmuraria, não titubearia nem se contradiria. Compreenderia e aprenderia das suas necessidades, da sua contingência de interiorano, de *antirrevolucionário*, de poeta *perdido*, de homossexual *afetado* - para fazer-se *escritor e inventor de si*: “Que sorte não ser mulher!” (ARENAS, 2006, p.137). É que, antes do devaneio ou do sentimento falso de querer ser *qualquer outra coisa*, ele preferiria entregar-se dadivoso ao seu demônio, à sua maldição de vida - de ser poeta, de ser homossexual, de ser um *desajuste*: “Vem, Demônio! (ARENAS, 2006, p.139,

referindo-se à sua predileção e admiração por Artur Rimbaud⁴). E, enfim, amaldiçoa a infância na casa de seu avô *como uma temporada no inferno* (Cf. ARENAS, 2006, p.195).

Nessa sua obstinação de *ser* escritor, a febre *da escrevinhação*, com efeito, não o largaria, não o deixaria em paz... enquanto não estivesse tudo escuro *no dia de sua vida*, ele estaria ainda a picar-se *umas duas ou três vezes* com a sovela de rabiscar as árvores à mão... (Cf. ARENAS, 2006, p.138). Do que à *escrevinhação* se seguisse, ele se lançaria, lesto, ao caminho de seu exílio mundo *afora*.

Na sua incontrastável gratuidade *guajira*, como sempre, ele se daria todo em cada um dos seus trajetos muito invulgares; a oferecer-se *fácil, fácil* - ainda que depois *fugisse*, não se entregasse, *porque nada* visse. Não veria sequer a si mesmo, *em troca por sentir-se* (Cf. ARENAS, 2006, p.141). Sobre a sua descompostura, também preferiria que *não lhe perguntassem mais de onde vinha*. Importaria, *de onde estivesse*, para onde ele-*Ele* iriam... Manzanillo, a combater contra Fulgencio? La Habana, a tornar-se escritor e jornalista perseguido? Ao litoral, a aclimatar-se e a mergulhar *ao lado dos rapazes*? A Miami, a reencontrar a replicada mesquinhez de Cuba? A Nova Iorque, para morrer? Ele-ele, talvez, não tivessem como precisar - mas saberiam, *saboreariam*... onde quer que estivessem e *aonde* quer que fossem. “Não lhe pergunteis mais de onde vem. A sua história é trivial. Na miséria, venderam-no por uma saca de arroz branco. Importava-lhe o porvir” (ARENAS, 2006, p.59).

Desse desterro havido desde a sua infância, como dissemos, Arenas só seguiria... exilando a sua voz como *encarcerado no mundo*... Iria com toda a culpa, fugiria com toda a sua *grande culpa* - de maricas, de traidor do regime e de poeta escandaloso. Assumiria, daí, *a penas*, a escrita de si. E, contanto que não deixasse de rememorar *a mãe* - apenas a mãe - como uma espécie de *penates redimido dessa infância*, não

⁴ A poesia simbolista de Artur Rimbaud (1854-1891), tanto quanto a de Tristan Corbière (1845-1875), foi muito decisiva para a própria construção sintagmática dos elementos *de terra, de exílio e de corporeidade* na obra de Reinaldo Arenas. Conhecido por sua alma absolutamente inquieta e viajante, por ser um réprobo vicioso, tanto quanto por sua sexualidade indócil, além da punjante contundência e rebeldia inexpugnável de seus versos, Artur Rimbaud - cuja obra completa foi apresentada a Reinaldo Arenas por Lezama Lima, em 1967 - exerceu uma influência irresistível sobre a escrita e sobre a vida do escritor de Holguín. Tanto, que ele frenética e avidamente aprendeu a língua da poesia do *fin du siècle*, a pretexto de poder abeberar-se da maldição daqueles escritos. A narrativa poética do ultraje e da imunidade do jovem poeta simbolista diante de todas as experiências infernais de sua vida (*Une saison en enfer*, 1873) como que incendiou, muito vivamente, a imaginação de Reinaldo Arenas - instigando-lhe, então, a atirar-se sem travas a todas as experimentações as quais lhe saltassem à sua vida (sãs ou demoníacas): todas a serem intensamente sentidas e narradas pelo testemunho de seus melhores sentidos (Cf. JOZEF, 1989, p. 177).

propriamente faria disso um valor *de sua meninice*. Mais do que ele - Celestino -, dela, seria um deserdado.

Portanto, até do conflito *da mãe*, ele não (co)memoraria senão *a verdade* de saber que *aquela mulher ruinosa* - duplicada em sua reminiscência - *não era a sua mãe*. Ela, na verdade, não era senão a genitora de suas gratas dores, tanto quanto de suas consolações no mundo. “A minha mãe é outra, que está sempre escondida na pele da belicosa, e que não faz outra coisa senão sorrir-me, e dizer-me: “Anda cá, que te vou contar a história das Sete Cabrinhas” (ARENAS, 2006, p.57, grifos do autor).

Dessa memória partida de sua mãe *em duas*, compungindo à sua dor *que também lhe doía*, em sua escrita de memórias *misteriosas* e de clandestino gozo, Celestino-Arenas nos diria:

Tenho vontade de me levantar e abraçá-la. De lhe pedir desculpa e de levá-la para longe, onde nem a avó nem o avô nos mortificassem mais. Tenho vontade de lhe dizer: “Minha mãe, minha mãe, que bonita estás hoje com tantas campainhas no cabelo! Pareces uma daquelas mulheres que só aparecem nos postais de natal. Fugamos daqui agora mesmo. Juntemos as coisas e fugamos já. Não passemos nem mais um segundo nesta casa horrível, que é parecida com o fundo dum caldeiro. Fugamos agora antes que o desgraçado do avô acorde e nos obrigue a levantar para ordenharmos as vacas (ARENAS, 2006, p.28-9, grifos do autor).

Dessa cismática rescendência da mãe - cuja face em saudade ele só seguiria à *parte* das visões em memória *do fundo de poço* -, *saberia* o poeta *a si* definitivamente apartado: não apenas das suas promessas e imprecações familiares, mas também de todas as esperanças civis, de todas as amizades, de todas as convenções de uma *vida social* regida por normalidades, de todas as concessões *de qualquer felicidade...* Solidão, exílio (em muito ressentimento)... também da família e, por certo, de todos os cubanos. “Ficamos sós. Mas eu não gosto de viver assim tão longe das pessoas, pois passa-se a vida a ter *visões*” (ARENAS, 2006, p.75, grifo nosso).

Em troca dessas memórias *por si*, sozinho a desbastar-se a cada cotidiano no cárcere de deserção do mundo, a desfazer-se também dos rastros em despiste de seus perseguidores, Celestino - então apenas Arenas - imprimiria à sua vida, aos seus crástinos desforços, a tarefa ingente *de ter de se fazer a si mesmo*, como uma espécie de

esteta de si. Parafraseando Tristan Corbière⁵: “Sou aquele que sem cessar me faço” (ARENAS, 2006, p.169). Esse seu desafio de escritor *de si e da própria existência* como continuado devir exigir-lhe-ia, no entanto - também para seguir vivo e *sobrevivendo* de todas as perseguições -, que ele não seguisse sendo *senão inexcelsivamente o que ele já era*: trazido inteiro a cada pequeno evento, em cada lance saraivado a lágrimas, a suor, a sêmen, a sangue e a *muita* escrita. Por isso, como escritor, *apenas*, Arenas seguiria a reconhecer-se e *imprimir-se*: “Eu sou o meu destino. Deixai-me chorar!” (ARENAS, 2006, p.189).

Haveria, contudo, trás a vertedura dessas suas lágrimas, a voragem traduzida de seus sonhos, a intensidade extraordinária de seus encontros, a fervura olente de seus desejos e a poetização de todas essas experiências vitais sem *termos*. Em transe alucinante entreter-se-ia *dali* a sua vida, saída do fim a cada recomeço... Ele, sem mais, voltaria intermitentemente a disso tudo rir “às gargalhadas. Às gargalhadas. Às gar... (ARENAS, 2006, p.67).

A clareza desse ideal de fazer da própria vida uma empresa estética, uma obra de arte - intensa, fugidia, onírica, envolta em ressentimentos e sem nenhuma contradição, à qual sem termos mais nada faltasse *além de um corpo e da coragem total de* com ele *poetizar* - permitiu que o escritor de si *não tivesse mais outra tarefa, que não assumisse mais outra resistência* senão a de fazer-se a si, aos seus sonhos e ao seu destino *uma mesma verdade*. A coragem total de construir *em recusa* a vida como sonho - à revelia de qualquer ingerência - transparece nessa advertência do próprio autor *de si para consigo*: “Já sabes: pensa menos, sonha mais, e dorme, e dorme, e dorme, e dorme, e dorme, e dor...” (ARENAS, 2006, p.45).

A despeito *de outros machados* virem a pretender deitar ao solo o levante de sua escrita, a atazanar os sonhos mais heréticos de seu exílio *poemático* (nas

⁵ O outro poeta do simbolismo francês (1845-1875), juntamente com Artur Rimbaud (1854-1891), apresentado a Arenas por Lezama Lima, em 1967, e que, desde então, igualmente se lhe tornou muito caro, ademais de referência reiterada em sua obra. Tanto Corbière quanto Rimbaud foram tidos como poetas malditos do decadentismo da poesia francesa do fim do século XIX (*fin du siècle*), ambos sob a insígnia de Paul Verlaine (1844-1896), que foi considerado o *príncipe dos poetas franceses do simbolismo*, e que teria sido tempestuoso amante deste último (o jovem Rimbaud). Na verdade, Arenas espelhava na poesia de Corbière o mesmo desencanto com relação à atração pelo mar, pela sua terra e pela sua gente - elementos traduzidos em sua poesia simbolista por sentimentos e por expressões de *sarcasmo*, de *crítica irônica* e de contundente *rebelião*: admiravelmente bem recebidos pela leitura de Arenas da única obra do francês, *Les amours jaunes*, de 1873 (algo em português como *Amores passados*) (Cf. JOZEF, 1989, p. 176).

experimentações do corpo), ele *não mais* se sujeitaria, ele não *despertaria*. A poesia, para ele, *não teria mais fim* - dormiria, dor... e estaria a cada novo cotidiano, sofreada por pequenos devires, por diminuídos desaires, por impudentes devaneios, a recomeçar em qualquer lugar: “- Ainda falta muito para que a poesia acabe? - Bastante. - Quanto tempo? - Ainda nem comecei” (ARENAS, 2006, p.87).

Seria assim, ainda que os golpes *de machados...* se seguissem, se seguissem, se seguissem mesmo depois de Mariel, além de Cuba, *apesar* de Cuba. Jozef (1989, p. 153), a propósito disso, nos fala como essa ditadura de Cuba fez repetidamente vergar, durante todos os anos, sobre os sonhos de Arenas, o peso cinza das manhãs que lhe encurtariam, antes que anoitecesse, *o seu dia*: “ a perseguição a artistas como Reinaldo Arenas se fez implacável, porque o seu estilo de vida representava tudo o que não seria possível se fazer no regime” (JOZEF, 1989, p. 153).

Diante de toda a ameaça - *da fileira imensa de machados* à sua poesia, à liberdade de manifestação de seu corpo e de sua literatura - ele, contudo, não morreria. Não morreria, talvez, porque já soubesse em si, *junto a si*, a inércia da morte... tanto quanto, na mesma medida, conhecesse - de cada antígeno - o seu anticorpo.

O seu instinto literário fá-lo-ia, então, zurrir *em vida, em febre generosa ao final de cada dia*: “Já não há nenhuma árvore de pé. Que vamos fazer agora? O sol esturricanos e tu já não podes continuar a escrever poesia” (ARENAS, 2006, p.87). Mas ela, a poesia, reviveria ainda sempre, delirante, luminescente, *antes que anoitecesse* - “Não te preocupes, que já semeiei muitíssimos (pés) e daqui a pouco estarão assim deste tamanho. - Apago a luz? - Sim, mas acende-a primeiro” (ARENAS, 2006, p.87).

Não morrer, *não terminar nem apagar nunca - sequer começar!* - seria a sua verdadeira condenação: a torná-lo renhidamente escritor e esteta de si. Depois de tanta humilhação, ele não desistiria - nem desistiria jamais - de escrever *tanta* poesia: estava condenado a ser poeta, a despeito da rejeição à sua escrita (que são a mesma rejeição e a mesma escrita):

Voltaste de novo a escrever poesias. Desta vez com mais fúria do que antes; agora toda a gente da terra sabe quem és. Já não tens escapatória. A avó diz que lhe cai a cara ao chão de vergonha ao pensar que um dos netos lhe deu para essas coisas. E o avô (com o machado sempre às costas) não faz outra coisa senão maldizer. *Estás outra vez a escrever poesias, e eu sei que nunca mais hás de parar. É mentira que algum dia penses terminar, embora mo digas, eu sei que*

é mentira. A minha mãe também o sabe e não faz outra coisa senão chorar. Quanto às minhas tias, não fazem outra coisa senão murmurar. Já toda a gente te odeia (ARENAS, 2006, p.92, *grifos nossos*).

Daí entendermos essa concepção à estetização de sua vida como obra de (bela, corpórea e escandalosa) arte literária - atravessada também pelo improvável, pelo absurdo, além de tragicamente destinada *a vingar-se da hostilidade do mundo em si mesma*. Não porque comparável a algo inimaginável, mas porque tramada - como teia - *a não ter mais um fim*, Reinaldo escreveria dessa sua vida em fuga, *de si*, sem mais *um fim*. Daí igualmente associar as possibilidades políticas - *trânsfugas* - de suas realizações estéticas como *um absurdo de si mesmo* (Cf. JOZEF, 1989, p.178). Um absurdo do qual se teria de fugir, *como quem corresse a sem ter mais o que provocar à retrete das podridões*.

Eu olhei para o lombo da aranha com cabeça de mulher e pude ver um grupo formado por aranhazinhas de muitos tamanhos que se mexiam sem parar e que cravavam, furiosas, as patas nas costas da mãe, que chorava e chorava sem poder fazer nada. “Vem para que comas”, disseram as aranhazinhas, e continuaram a escavar com as patas. E, como na verdade eu tinha vontade de trepar para cima da aranha e começar a comer, a única coisa que consegui fazer, para me salvar, foi desatar a correr até a casa e deitar-me, sem ter ido à retrete, embora já não precisasse, pois tinha me passado a vontade (ARENAS, 2006, p.75, “grifos do autor”).

Essa estilização com derivas ao absurdo, que lhe fez fugir à tentação de todas as entranhas, de um *pequeno poder muito sujo*, de reduzidas cabeças muito tacanhas e de patas demasiado soezes - a cuja prova, na origem, lhe convidaram -, não lhe circunscreveu, de fato, a nenhuma dilação ou filiação de ideias. Concessão política nenhuma *lhe interessaria nunca*. O que não significa dizer, contanto, que se reduziria o seu empenho *de esteta* a uma perspectiva meramente diletante, infantilizada ou histriônica. Ao contrário, do seu corpo adulto, *a penas*, faria o país de suas melhores postulações, e de suas duradouras e nutrizes realizações *poemáticas*.

Por certo que houve nessa sua escrita *absurda* e *adulta* também a preocupação e a crítica ao cotidiano político de sua gente e de sua terra, aturdidos por autoritarismos sem retoques e sem mais limites - e de cujos chamamentos iniciais o poeta decidira tão pronto *fugir*. A sua lembrança iniciática, maternal e literária, contudo, não mais estaria - de modo algum - *naquela Cuba*: a sua mãe ficara mesmo lá *no poço* de Holguín, açodada no passado de sua infância, já a sua escrita rebentou e reverdeceu em ressurgidas folhas novas.

Por todo esse vigor, o que toda a sua escrita autobiográfica - de notas ao mesmo tempo fantásticas - mais faz ver (além de toda a crítica política e social possível) é sempre o itinerário *de fuga às terríveis e implacáveis perseguições de si e de sua escrita*, levadas a efeito pela ditadura castrista.

Que faremos agora que toda essa gente já sabe quem somos? É quase certo que andam à nossa procura debaixo das camas e, quando não nos encontrarem lá, hão de procurar atrás do armário e, se não estivermos lá, subirão ao telhado e procurarão. E rebuscarão. E revolverão tudo. E encontrar-nos-ão. Não há escapatória... e tu continuas sempre a escrever (ARENAS, 2006, p.95).

Veja que ao falar-nos de *toda essa gente que lhe persegue*, Arenas não nos remete somente aos *fiscais da revolução* - que dão à conta a vida de todos. Nos traduz, de modo mais amplo, o seu desdém - senão o seu nojo - à solércia com a qual se entrega, aparentemente inerte, a gente arrasada e embrutecida de Cuba. À covardia, à mesquinhez, ao silêncio, à estreiteza e ao absenteísmo dos cubanos enredados nas intrigas de pequenas promessas, Arenas se mantém, não obstante todo o seu incômodo, inalienavelmente esperançoso e herético, posto que nunca vassalo da *terra avermelhada de Fidel* - da qual ele sempre, dentro ou fora de seus limites, conseguiria fantasticamente fugir, ainda que jamais desistisse de ser um poeta *guajiro*.

Que bestas são todos os que vivem nesta terra desgraçada! Nem por eu lhes falar com bons modos me ligam a menor importância. Então eu posto-me diante do primeiro que passe, e digo-lhe: “Oiça, mas você é surdo?” Mas também tem de ser cego, porque eu me rebolo no chão e faço mil piruetas, para que veja que estou interessado em alguma coisa. (...) Mas ainda ninguém olhou sequer para mim. De qualquer maneira não perco a esperança. E continuo a vigiar, a dar-me e a fugir. Aqui, no meio do caminho, sentado em cima de uma pedra muitíssimo incômoda, enquanto um grande silêncio vai envolvendo o monte da terra avermelhada, eu escrevo (ARENAS, 2006, p.147, grifos do autor).

O *castelo dessa terra avermelhada* (Cf. ARENAS, 2006, p.97) é, de modo fantástico, representado nesse seu primeiro romance: precisamente em alusão à *revolução castrista* e ao modo como *toda a gente* lhe foi - e ainda é - cooptada e mantida como *súdita*. A governança desse castelo foi a que excluiu, perseguiu, arregimentou, humilhou e matou sobretudo a classe dos artistas cubanos - graças não apenas à sua vilania, mas também à parvoíce de seus sicários, em meio a *toda a gente*.

Esta noite há uma festa muito grande no Castelo da Terra Vermelha. Vêm-se tremeluzir de muito longe os archotes, que cintilam nos quatro cantos do reino. As mulheres trajam vestidos

muito compridos e trazem muitas flores no peito e na cabeça. Os homens estão muito empertigados e passeiam-se com as mãos atrás das costas, cumprimentando-se com pequenos sorrisos, que não são mais do que esticadelas de lábios que nunca chegam a mostrar os dentes (...) Celestino e eu chegamos à porta do castelo, a fim de vermos a festa e de comermos um ou outro pedaço de doce. Chegamos à porta e tentamos entrar, mas as sentinelas detêm-nos com as suas grandes espadas e gritam-nos: “para trás!”. Que parvos são - digo-lhes eu; - não veem que fomos nós que fizemos este castelo e que vos fizemos a vocês? (ARENAS, 2006, p.97, grifos do autor).

Celestino dá a perceber, por último, que o que faltava ao *castelo vermelho* - a todo o séquito daqueles parvos, os quais se fizeram os *mortos de Fidel* - não eram mais bufões, *com a sua arte*, nem mais ordinários *de uma soldadela* para as suas festas. O que faltava, enfim, àquele *castelo* era um cemitério: “Este castelo ainda está por terminar (...) – Por que é que dizes isso? O que é que lhe falta? Uma coisa muito importante! Fomos tolos! O que é que lhe falta? Diz lá. O que é que havia de ser? O cemitério!” (ARENAS, 2006, p.98).

Diante do soturno das relações inscritas nessa alegoria, Arenas deixa *que os mortos* do sistema *enterrem os mortos pelo sistema*. Intrigas e traições são o que corresponde, enfim, aos arredores despóticos desse castelo/cemitério. “(...) e ele - Celestino - diz que - o cemitério - tinha de ser muito grande: muito maior do que o castelo, porque vão estar todos muito mais tempo aqui do que lá, e devem ali sentir-se bem *à vontade*” (ARENAS, 2006, p. 99, grifos do autor).

Dentre *todos*, no entanto, Arenas não estaria - *nem morto* - a *enterrar mortos os quais não eram seus*. Aliás, ele sabia com perfeição da reserva *em medida*, preparada e mantida - no *lugar aos mortos*, no sopé daquele *castelo vermelho* - também para ele e para Celestino. Não obstante a contundência do ódio que, pela própria culpa, lhe anunciavam o grave coveiro e os seus sicários, a sua impertinência herética, *em forma de escrita*, o impeliria a continuar além *daquilo* - sempre sem medo e com o humor que só tem aquele que sabe esperar: “Olha que sepultura enorme - diz-me ele. - Fizemo-la sem dar por isso. Cabemos cá os dois juntos. Anda. Deitemo-nos, só por gozo, para ver se é verdade (ARENAS, 2006, p.100).

Nada, por certo, lhe intimidaria a uma cova sem resistências. Sabia, afinal de contas, que inevitavelmente toda a vez que pensasse e que gritasse e que denunciasse... viria a repressão *a machadadas* contra o poeta. Ele, entretanto, a despeito de qualquer golpe, recomeçaria... reviveria. “Vamos... – Já estás a pensar? – Não. – Eu também não.

– Então comecemos de novo! – Já? – Ainda não. – Vou bater as palmas três vezes, e quando acabar começamos. – Pronto? Pronto... Machados. Machados. Machados. Machados...” (ARENAS, 2006, p.102). Com ênfase, mesmo quando estivesse sonhando, estariam ali todos aqueles machados a inutilmente quererem derribá-lo... “Sonhar... Machados. Machados. Machados. Machados...” (ARENAS, 2006, p.105).

Em vista de que à escrita e ao escritor machado nenhum nunca os tumbaria, impertérito, Arenas *tanto sonhou quanto seguiu a escrever...* como quem errasse a determinar-se sempre em um recomeço, como quem escrevesse enquanto dormia... sendo a escrita, pronta a anunciá-lo, o seu mesmo sonho *sem fugas nem margens* a fim nenhum. “É possível que estivesses a sonhar, escritor, que não dormias” (ARENAS, 2006, p.109). “Achas que algum dia conseguirás acabar de escrever o que estás a escrever? (...) – Não sei o que me falta ainda. Mas já sinto que estou no começo! – Eu acho que nós já não temos escapatória (...)” (ARENAS, 2006, p.110).

Na verdade, a Arenas-Celestino pretenderam-no, *desde a sua anúnciação como poeta*, morto em vida e sem retorno - do mesmo modo que ele mesmo, talvez, tenha visto, tido e querido a sua própria mãe, sem nunca a ter *querido* nem anunciado. Justamente a propósito de uma espécie de condenação familiar e atávica, a qual tragicamente o prendia à reputação péssima *de ter querido matar* sem matar e de ser *como aquele que trama quando escreve* (sem disso poder se salvar), Arenas parafraseia a Electra de Sófocles⁶, quando parece remeter-se à própria irrenunciabilidade em matar ou morrer - e seguir a viver *em seu vingador Celestino*: “ELECTRA - Então, onde está a sepultura desse desgraçado? ORESTES: Não há tal sepultura; quem está vivo, não precisa dela (ARENAS, 2006, p.153).

⁶ Essa tragédia de Sófocles (497 - 406 a. C., ?), apresentada em Atenas, provavelmente entre 418 e 410 a. C., encerra o mito em que a filha é reduzida à condição de reles agregada, malmente tolerada, na casa de sua mãe - que, em verdade, é uma traidora, usurpadora da presença de seu pai, fraca e subsumida na presença de um outro homem - que é tirano (avô de Reinaldo Arenas?). Nessa alusão, Arenas talvez seja *aquele que desejava vingar-se, aquele que desejava matar*, como Electra, *a própria mãe* - sem, todavia, poder, dever ou simplesmente sem ter a coragem/a legitimidade suficientes para tanto. Diga-se que essa inspiração de Arenas ao intertexto clássico pode ter sido resultado mais direto de sua leitura de *Electra Garrigó* (1959), de autoria de Virgilio Piñera, do que propriamente do seu contato com o texto de Sófocles. De fato, a adaptação de Piñera remete as personagens e o enredo da tragédia a um cenário inteiramente cubano, sob o coro de *Guajira guantanamera*. Infere-se isso, porque, desde que chega a Havana, Arenas torna-se um apaixonado leitor de autores cubanos, tendo frequentado a Biblioteca Nacional pelo menos desde 1963 - daí a admiração por Virgilio Piñera ter provavelmente se dado antes deles pessoalmente se tornarem próximos, a partir de 1967 (Cf. MACIEL, 2011, p. 87).

Do que segue à emulação de um texto trágico, em que todos os escolhos parecem indefinidamente, junto a ele, reviver e sobrevir, Arenas põe a falar entidades como *duendes*, *bruxas*, um coro de primos mortos, um coro de tias, novamente o avô e a avó e, por último, a mãe (fantasmagorias). E nisso ele - mais uma vez - faz refundir a sua frustração e o seu contentamento, em testemunho *por não haver trazido nada de sua vida e de sua obra que não fosse o seu grito*: de indignação e de inconformação, de criança usurpada, de juventude roubada, de poeta enlouquecido... ante todas as violências que ele e, modo geral, todos os relegados de Cuba sofreram - sobremaneira a classe artística.

As bruxas as quais sempre o ajudaram *a voltar a viver* - a manterem-no atado à perseguição da vida, e *sem medo de morrer de novo* - permitiram, por fim, que ele invariavelmente cumprisse a sua promessa de denunciar, de falar por aqueles que precocemente morreram (antes dele) e também por seu interior insignificante (pantanosos). Permitiram-no, ademais, que fizesse tudo isso desde a sua marginalidade mais fecunda, com a sua melhor força, com o seu grito mais extenso - *em arte herética e em denúncia irônica* -, contra toda as violências e as humilhações maternas, avoengas e castradoras (castristas).

Um primo morto (chorando): Celestino! Celestino! Como te atreves a vir de mãos vazias! - Tu: Mataram-me antes do tempo (...) Que posso eu fazer se já estou morto? Uma bruxa: - Voltar a viver! Tu: - Matar-me-ão de novo. Um primo morto: - Sim, mas antes cumpririas a tua promessa. As bruxas: A promessa! A promessa! Uma bruxa; - Volta à vida! As bruxas: - a promessa! A promessa! Uma bruxa: vive! Vive! (ARENAS, 2006, p.180).

A mãe, em repetição de todos estes desdobramentos, é o postremo destes fantasmas, a insistir em recobrar uma vida de antanho. Ela é o único a quem ele permite por mais tempo segui-lo assombrando, antes de decidir-se (sem nunca se decidir), também a ela, matá-la. Ela quer tê-lo de volta consigo, arrastá-lo novamente a Holguín. Mas diante *das mães todas que lhe apareceriam* - todas de uma mesma e única fantasmagoria espectral, a postular do passado -, ele ainda preferiria *as estriges*. “A tua mãe morreu - disse o coro de primos. - Que mãe?... - A tua mãe, a que regava os fedegosos e dizia que era perpétua - responderam as bruxas. - E a outra? - A outra faz tempo que se atirou ao poço, ele sabia. - E quem nos resta agora? - Não sabemos, mas é possível que ainda reste uma ou outra semeada por aí. - Digam-lhes para já não virem” (ARENAS, 2006, p.157).

Olívio (2009, p.68) nos explica que essa intercorrente presença - dos muitos espectros de sua mãe na significação autobiográfica de sua escrita - permitiu a Arenas avaliar tanto o seu passado quanto o de Cuba, de modo a que lhe fosse conferida a consciência necessária a respeito de onde ele mesmo advinha, bem como daquilo a que ele invariavelmente haveria de negar: a fim de seguir desbastando-se do que quer que o impedisse *de se fazer a si mesmo um poeta*, a livremente exilar-se.

Só assim, como testemunha estética e trágica de sua orfandade - negado de uma mãe interdita e de um pai que nunca teve -, ele promoveria, na escrita e na memória de seu próprio corpo, no embate que se levanta contra o avô e contra Fidel, a sobrevivência literária de tantos horrores, resultantes de todos os assédios vituperadores dos poderes na ilha.

Por fim, Arenas nos remete a uma paródia da rapsódia nona da Odisseia⁷ - em que Celestino, como Ulisses, se diz ao avô, para fugir, *ninguém* (na voz de um duende): “Outro duende: *Ninguém*, é o meu nome. Minha mãe, meu pai e todos os companheiros costumam tratar-me por *Ninguém*... Ainda que *Ninguém* tenha morrido” (ARENAS, 2006, p.194, grifos do autor).

Bem verdade que, fazia tempo, *Ninguém* havia morto. Por isso, e pelo que estava escrito, *Ninguém* haveria de estar ali a enterrar todos aqueles mortos? Não, porque ninguém, senão ele, com a própria morte - e *bem antes que anoitecesse* -, já havia exilado em Cuba todo o seu corpo, todo o seu sonho e toda a sua escrita.

⁷ Nessa rapsódia da Odisseia é cantado, na ilha dos ciclopes, talvez um dos episódios mais conhecidos da saga de Odisseu. Os ciclopes são homens gigantes, que vivem sem lei, e que são trogloditas (vivem em cavernas). Odisseu, movido pela curiosidade, quer ver e falar com um dos ciclopes, os quais também eram pastores de ovelhas. Ele decide, então, junto com os companheiros, tomar algumas das ovelhas da ilha e comê-las. Polifemo, o ciclope dono daquelas ovelhas, os apanha e os aprisiona pela audácia em sua caverna, jurando igualmente comê-los. Quando Polifemo dorme, Odisseu pega na espada para matar o gigante que os aprisionava, mas depois reconsidera - porque não poderia em seguida abrir a entrada da gruta para sair. No dia seguinte, enquanto Polifemo estava com o rebanho fora, com os seus amigos Odisseu prepara uma grande vara, afia-lhe a ponta e endurece-a ao lume. Polifemo volta e come mais dois dos Aqueus. Odisseu, então, oferece-lhe vinho. Polifemo pergunta-lhe o nome, e ele responde *eu sou "ninguém"*. Polifemo agradece-lhe o vinho e diz-lhe que, em retribuição da bebida, vai deixar Odisseu ser o último a ser comido. Depois, toldado pelo vinho, o gigante adormece. Então Odisseu e os seus camaradas espetam-lhe a grande lança no olho. Este levanta-se aos gritos. Aparecem outros Ciclopes lá fora a perguntar-lhe o que acontecia. Ele responde *fui cegado*. Eles perguntam *por quem?* Polifemo responde *por "ninguém"*, *"ninguém" me cegou*. No dia seguinte, os Aqueus e Odisseu penduram-se por debaixo das ovelhas - as quais põem-se a querer sair da caverna. Assim, o Polifemo cego - que agarra as ovelhas uma a uma para pô-las a fora, e que as tateia somente por cima - não se apercebe do estratagema. Fogem assim os que sobram para as naus ancoradas. Depois de levantarem ferro, Odisseu - já a alguma distância da costa - grita injúrias a Polifemo cego. Este, num acesso de raiva, ainda lhes atira pedregulhos, os quais quase acertam as suas naus.

3. Antes que caísse à noite, haveria de escrever.

Até o ocaso do que melhor propusesse e fizesse de si mesmo, *Ninguém* seguiria como Arenas a viver, *desejante* de uma vida - *fugidiça como Arenas*. Uma vida toda conforme os desejos e as *suas leis* - ensinada a suportar e a passar *mil calamidades* -, inveterada em *infinitas* linhas de fuga. Uma vida votada a salvar *os manuscritos de sua criação* e que, por isso, não haveria porque *cessar* - até que expirasse o último grão de sua luz literária. “Ou se vive conforme os desejos ou o melhor é que se apague a vida” (ARENAS, 2012, p. 07-08)⁸.

O autor de escrita autobiográfica - em busca incessante e itinerante de si, *contra todas as perseguições* - admite que já havia começado *Antes que anoiteça* (1992) ainda em Cuba, tendo assim intitulado esses seus derradeiros escritos. São escritos *na forma de testamento*, lançados somente quando de seu degredo, já em Miami... Isso porque não tinha ele como escrevê-los senão *antes que caísse a noite*, passado o dia de sua vida - toda em Cuba.

Arenas sabe que, naquele desterro na América, ele não estaria - apagadas as suas luzes e tornados memória os seus desejos - senão para morrer, e para vociferar contra o

⁸ Todas as versões da tradução francesa de *Antes que anoiteça* (*Avant la nuit, autobiographie traduite de l'espagnol - Cuba - par Liliane Hasson*) para o português são de minha responsabilidade.

destruidor do povo cubano. Nas últimas horas do seu luminoso dia em Cuba, ele já era fugitivo *em um bosque* - aberto ao encerramento, como clareira de divisas por toda a parte. Dali, à sua trincheira literária, a noite proterva avançaria, inopinadamente encarcerando *o seu corpo e o seu tempo* - já muito bem usados, antes de o aprisionarem alheio à detração de seu espírito (Cf. ARENAS, 2012, p.10).

A despeito do seu fôlego de nadador, do seu ímpeto de escrevinhador, Arenas sentia em curso, como vaga a todo o tempo operosa, uma *lei de destruição* - sucedendo a capitular, intransigente, e a quebrar, iminente, o seu trajeto de vida em desbastadas *linhas de fuga*. A questão para ele, ante os influxos em onda dessa *lei de destruição*, convergia em: *perder-se ou não(?)* - ante o que lhe parecia ser, por todos os lados, o fim de sua escrita e de sua vida.

(...) era o mistério da lei da destruição, e também da vida. Eu não sabia bem onde ia dar aquele rio, nem onde desembocaria o seu curso frenético, mas alguma coisa me dizia que eu deveria partir igualmente com a sua torrente, que eu também deveria me lançar naquele fluxo e me perder, que seria somente naquela torrente, sempre em partida, que eu poderia encontrar um pouco de paz (ARENAS, 2012, p.42).

Em paz, entregue ao influxo itinerante desse mistério (de vida e de destruição), a ele sucediam-se todas as linhas de fugas *em suas mãos* - pelas quais partia, ele mesmo, a cada pequeno ou grande devir de seu cotidiano marginal. Ele, enfim, o autor de si, protonauta de linhas antes por *ninguém* ousadas, não tinha *nada* a perder ou a temer senão, em cada braçada, o medo *adiante águas mais abertas*. Ao arrepio deste e de qualquer medo, Arenas imprimia a sua literatura de resistência; mormente a mantivesse sempre fugidia, metida no interstício das brechas, dos subsolos, dos postigos - dos lugares por onde escorria e de onde observava, ainda que nunca *decididamente*, o que lhe sabia à vida.

Se haveria paz somente no escândalo dessa sua literatura, na concorrência dos seus desejos e nas lutas de suas constantes fugas, “*por que não mergulhar, sem afundar, naquele fluxo? Por que não me perder nele, nele me evaporar e encontrar a paz no coração de todo esse estrondo?*”(ARENAS, 2012, p.42, grifos nossos).

Como ser estranho e fugidio, a perder-se e a encontrar-se, Arenas se quer a si só no que soçobre desse estrondo vital (inútil, fora do esquema das coisas), mas que não se subsume a nada nem a *ninguém*. Como tempestuoso estranho que se sabe a si, assim, sem decidir, ele apenas nada, ele segue inteiro, só. Não tem roteiro certo, mas o seu

itinerário é todo conhecido - ainda que com medo, sempre meio enlouquecido - a cada passo *afora*, a cada linha *ressentida*, a cada braçada *afouta*: ele vai a sós com as suas estranhezas. “Sempre pensei que os membros da minha família, entre estes a minha mãe, me consideravam como um ser estranho, inútil, acerebrado, tresloucado ou doido, fora do esquema de suas vidas. Eles certamente tinham razão” (ARENAS, 2012, p. 43).

É bem certo que o escritor *guajiro* se crê dotado de um ímpeto e de um fôlego invencíveis, hauridos *antes da madrugada*. Ímpeto e fôlego os quais o tornaram um empreendedor *de fugas, desde o início de sua vida no campo* - e a atraírem-no irresistivelmente dos rios de Holguín *ao oceano*: onde o sol se punha e lhe poria a descansar, *antes que anoitecesse*. Diga-se que o sentimento de naturalidade *dessas coisas*, vivo mesmo nas perseguições as quais sofria, e inoculado desde a turbulência de sua infância, parece não lhe ter transmitido nenhum *trauma* - fez-lhe, antes, forte e todo resistente *em desejos e em pulsões de vida*; pelos quais, precisamente, *nunca teve que decidir*: “desde que se vive no campo, se está em contato direto com o mundo da natureza e, conseqüentemente, com o mundo da força e do erotismo, sem decisões” (ARENAS, 2012, p.47).

Segundo ele, é, por essa natureza, *falsa toda a teoria* - sustentada por alguns - de que os camponeses são sexualmente *inocentes e práticos*; no meio rural o que há é uma força vital e misteriosa - a qual, inadvertida, faz a tudo sobreviver, e que a tudo erotiza: *com muita violência e com muita beleza*, geralmente a ultrapassar todos os preconceitos tópicos, a amarfalar as repressões nos corpos e a anular as proibições dos sentidos mais diversos, *sem consentimentos*.

Essa força, *a força da natureza*, é que é toda poderosa. “O meio rural onde se deu a minha infância não era somente o das relações sexuais, era também um mundo dominado por uma violência perpétua” (ARENAS, 2012, p. 49). O autor refere-se, em verdade, a uma espécie de *violência natural* - na luta pela sobrevivência. Uma violência que se manifesta também na luta *pela sua vida* (Cf. ARENAS, 2012, p. 51).

Talvez essa força violenta, que irrompe em vida a partir do campo, tenha também feito de sua infância *sem livros* o seu período literário mais fértil, cuja memória jamais lhe abandonaria. Na capitulação de sua criação estético-literária - ao fim do dia de sua vida - o autor lamenta o fato de a *vida no campo* não parecer a ele persistir mais: algo que então impossibilitava à noite de sua poesia divisar mais *do mistério e da*

memória esplendorosa do universo. “Se não se passa mais essas noites no campo, não se pode nem menos imaginar o esplendor do universo, e principalmente o seu mistério (...) um campo que hoje desapareceu, sem deixar mais nenhum traço além do de suas memórias” (ARENAS, 2012, p.53).

Sobre as influências (violências?) literárias, as quais mais teriam marcado o seu trajeto autoral (desde essa sua infância inaugural), o autor nos denuncia *a natureza* e a sua ancestralidade, apenas!

Que influências literárias marcaram a minha infância? Nenhuma, nenhum livro, nenhum ensino. De textos escritos não houve praticamente nenhum em minha infância; mas no que se refere à magia, ao mistério, indispensáveis a qualquer formação, minha infância foi o período mais literário de toda a minha vida. E eu devo isso também à personagem mítica que foi a minha avó, uma mulher que interrompia o seu trabalho e que deitava o seu feixe de lenha para começar a discutir com Deus e com a natureza (ARENAS, 2012, p.54).

As memórias dessa infância, já *ao final do dia*, fazem-no compreender que a *coragem de si* só poderia mesmo ser para pouquíssimos, somente para os que aprenderam *da violência da natureza e da genética dominante dessas memórias a se bastarem a si mesmos*. Uma coragem a qual - no seu curso - só podia ter sido malhada ao ferro do avô ou urdida de sua empiria direta e sem reservas com a natureza: tal como procedia a avó com os seus sortilégios (em toda a sua potência absurda).

Toda essa força brutal, haurida da natureza, da rudeza, do erotismo febril, da hostilidade em casa, das imagens míticas de sua meninice, da compunção em afirmação da própria vida e de sua doença pessoal com a mãe, fizeram-no sempre distinguir *com muita clareza* que ele não deveria - que ele não poderia -, *não teria como* submeter-se senão a *ninguém* (ele não reproduziria a sua mãe). Ainda que excluído e sem ter ao que ou a quem escolher, a nada, como a *ninguém*, ele se submeteria - em nenhuma dobra ou injunção do poder lhe enfeixariam com facilidade: “(...) nos sistemas políticos sinistros, tornam-se igualmente sinistros os que a eles se submetem: há, no entanto, poucos indivíduos capazes de escapar a essa delirante desgraça envolvente que nos faz perecer se somos excluídos” (ARENAS, 2012, p. 138).

Por certo que ele teve inspirações, *além da natureza de Holguín e dos seus*, para cultivar das forças necessárias à sua coragem *em permanecer imbatível e ineludivelmente excluído*. A sua iniciação - quase que inteira - à distinção das letras

(para a ilustração de sua decisão exilar) foi, contudo, *por assim dizer*, também doméstica, posto que bem mais gentil - a liberá-lo *de quaisquer medos*, os quais, por desventura, ainda existissem (se assim pudermos nos referir ao seu encontro e à espécie de adoção intelectual de Arenas por parte de Lezama Lima e de Virgílio Piñera).

A sua inspiração à urdidura da escrita foi, de fato, guindada pelo melhor da força intelectual da Ilha. Sem cansar, no horizonte do dia que se despede sem mágoas, Arenas vê, com grandiosidade, com generosidade, a singularidade, a força e a beleza de extrema coragem de parte da intelectualidade cubana. Ele aqui nos fala de Lezama Lima, de seu encontro com o autor de *Paradiso* (1966)⁹ - dele desejoso em trazê-lo *a si e à sua concepção de cometimento poético*:

(...) um homem que fez da literatura a sua própria vida; eu estava diante de uma das pessoas mais cultas que eu jamais conheci. Mas

⁹ Lezama Lima (1910-1976), com esse seu singular romance de estilo barroco (*Paradiso*, 1966) - único publicado em vida -, compõe uma espécie de imagem muito percuciente e bastante original de sua trajetória biográfica. No enredo invulgar da obra, um jovem poeta - chamado *José Cemí Olaya* -, desde a sua infância até o seu ingresso na universidade, se dá à luta contra doenças misteriosas, contra a morte de seu pai, ao mesmo tempo em que combate inúmeros furores e crueldades despóticos. Elabora tudo isso na mesma medida em que busca compreender as suas *sensibilidades homoeróticas, artísticas e poéticas*, indiscutivelmente em curso. De fato, José Lezama Lima - desde sempre - conviveu com a asma e com a obesidade, perdeu o seu pai aos nove anos de idade e, ainda que tenha sido um intelectual de formação acadêmica, filho de militar, se opôs viva, posto que comedidamente, às ditaduras de Gerardo Machado (1871-1939), que governou Cuba entre 1925 e 1933, de Ramón Grau San Martín (1881-1969), presidente entre 1933 e 1934 e, depois, entre 1944 e 1948, e de Fulgencio Batista (1901-1973), que foi presidente entre 1940 e 1944, e que, em seguida, tornou-se ditador entre 1952 e 1959 - até ser derrubado pela *revolução cubana*. Quanto à sua homossexualidade, Lezama sempre a manteve de forma muito velada, chegando a afirmar Reinaldo Arenas (Cf. 2012, p.141) que o discreto autor de *Paradiso* afeiçoava-se aos rapazes apenas à *moda helênica*. Mais tarde, no entanto, ele teria sofrido grande discriminação durante o regime de Fidel Castro (ao qual inicialmente apoiara), então por suas preferências homossexuais (notadamente entre fins da década de 1960 e meados dos anos 1970, auge da guerra fria, e momento em que a propaganda ideológica do governo castrista execrava a homossexualidade *como uma corrupção do capitalismo*, passando abertamente, sob esse pretexto, a perseguir os intelectuais homossexuais, relegando-os ao ostracismo no âmbito da UNEAC - união nacional dos escritores e dos artistas de Cuba - ou mesmo forçando-os ao exílio. Diga-se que foi à essa mesma época que se deu a prisão e a tortura de Reinaldo Arenas, mais precisamente em 1973). O estilo hermético da obra, ademais de imputações a pretexto de uma suposta pornografia homossexual em seus temas, foram motivações para que *Paradiso* (1966) fosse considerado um livro *antirrevolucionário* pelo regime, tendo sido proibido em 1968. Pode-se dizer que esse estilo barroco que Lezama Lima imprimiu à síntese da obra baseava-se, em partes iguais, na sua sintaxe influenciada por estudos da obra de Luis de Góngora (1561-1627) e numa constelação assombrosa de imagens e de metáforas invulgares. Para além dos seus poemas e desse romance - considerado monumental -, Lezama Lima escreveu também diversos ensaios sobre notáveis figuras da literatura mundial - como Mallarmé, Góngora e Rimbaud -, bem como sobre a estética barroca latinoamericana. O encontro com Reinaldo Arenas era desejado pelo próprio Lezama Lima, desde a premiação do holguinero pela UNEAC, em 1967, pela sua publicação de *Celestino Antes del Alba*. Lezama encantara-se com a proficiência de imagens e com o estilo do jovem Arenas, então apenas com 19 anos de idade em seu romance de estreia. Segundo Arenas, a proximidade com Lezama conferia a qualquer autor a possibilidade de *dar sentido à própria vida*, já que nele, em sua generosidade e em sua erudição nada afetadas, conhecimento e inocência combinavam perfeitamente (Cf. ARENAS, 2012, p. 140).

para ele, a cultura não era um modo de ostentação, era simplesmente algo a que se apegar para não morrer; qualquer coisa de vital que o iluminava e que iluminava, por sua vez, a qualquer um que dele se aproximasse. (...) Em sua casa a inocência e o saber se combinavam. Ele possuía a faculdade de conferir um sentido à vida alheia. Ele possuía, ademais, o dom crioulo do riso, da trívia; o riso de Lezama era inconfundível, contagioso e nos impedia de nos sentirmos tristes. (...) Ele podia assim enobrecer as coisas mais simples e torná-las grandiosas (ARENAS, 2012, p.140).

A Virgilio Piñera¹⁰, por seu turno, talvez Arenas ainda mais se amigasse, haja vista que o ódio de Fidel por ele era ainda mais feroz; quiçá porque ele igualmente fosse homossexual declarado, e também porque a sua ironia era corrosiva, anticomunista e anticatólica - tanto quanto o eram Arenas e a sua própria escrita. Piñera representava o eterno dissidente, o não conformista permanente, o rebelde de sempre - demasiadamente inspirador e absolutamente modelar para Reinaldo Arenas (Cf. ARENAS, 2012, p.381).

De acordo com Arenas, nem Lezama nem Virgilio - nem um nem o outro - seriam capazes de conferir a sua voz a um livro por mero oportunismo político ou por frouxidão. Eles, portanto, foram os escritores da Ilha os quais o contagiaram com aquela

¹⁰ Virgilio Piñera (1912-1979), em 1944, tomou parte com Lezama Lima na fundação da revista *Orígenes*, ainda que com ele mantivesse insuperáveis discrepâncias estéticas. Isso porque o seu estilo contemporâneo, próximo ao absurdo e inteiramente contrário ao barroco, divergia frontalmente da escrita ornamental de Lezama. Sentindo-se em parte incompreendido por causa das críticas que recebeu pela publicação de sua poesia *La isla en peso* (1943), ele mudou-se para a cosmopolita Buenos Aires daquele tempo, onde permaneceu - entre idas e vindas - de 1946 até 1958. Estabeleceu na capital portenha importantes parcerias com Jorge Luis Borges e com Victoria Ocampo, das quais resultaram alguns projetos de tradução e a fundação da revista *Sur*. Em 1955, ele rompe a parceria com Lezama Lima e, junto a Rodrigo Feo, funda em Havana a revista *Ciclón* - muito mais irreverente e ácida do que *Orígenes*, e cujo primeiro texto de sua autoria *não é nada mais, nada menos* do que um ensaio a respeito da obra do Marquês de Sade, *Os cento e vinte dias de Sodoma*. Em 1958, ele regressa em definitivo a Cuba, desde quando começa a enfrentar uma série de problemas e de contratemplos, em razão das perseguições do regime. Como narrador, poeta e dramaturgo, Piñera se destaca muitíssimo por seu humor negro, dentro da linha do absurdo, tanto quanto por sua escrita crítica muito direta - como se pode comprovar em seu romance *La carne de René* (1952) e em sua *Electra Garrigó* (1959), considerada por muitos como o texto iniciador do teatro moderno em Cuba, além de um dos pioneiros do teatro do absurdo em todo o mundo. Ele foi também um destacado tradutor, tendo vertido para o espanhol obras de Jean Giono, de Charles Baudelaire e de Witold Gombrowicz, dentre outros. A contundência da oposição de Piñera ao regime de Fidel Castro, e mesmo o seu estilo de vida *a cavaleiro*, se aproximava muito vivamente de Reinaldo Arenas - bem mais do que Lezama Lima. Já desde o começo do regime, a despeito de sua fama, ele fora hostilizado pela segurança nacional, em razão da afetação dos seus modos e da acidez de sua escrita e de suas expressões ateias e anticomunistas - por cuja autenticidade ele estava disposto a pagar o preço que fosse. A amizade com Arenas sempre foi muito franca e inteiramente despojada de quaisquer pruridos ou interesses, os quais não fossem os das letras - ambos, decerto, compreenderam a comunhão de ideais e de necessidades desde o primeiro encontro na UNEAC, ainda em 1963. Foi antes Piñera, do que Lezama, quem *apadrinhou* o projeto literário de Reinaldo Arenas - que com ele, por exemplo, refez todas as provas e correções de seu romance *El mundo alucinante*, de 1969. Em diversos momentos, Reinaldo Arenas reconhece as dívidas de gratidão e de amizade que teve com Virgilio Piñera (Cf. ARENAS, 2012, p.134).

coragem total do intelectual específico - ao tempo e ao lugar das inércias de forças as quais lhes constroem a existência, mas que não lhes permitem, *com o risco da própria vida*, capitular diante do ideal de se fazerem *autores de si e do seu próprio destino*:

(...) eles eram honestos com a sua obra, honestos com eles mesmos. Todos dois, diga-se, foram condenados ao ostracismo, vivendo sob uma censura permanente, e a um tipo de exílio interior, mas nenhum deles envenenou a vida com ressentimento, nenhum dos dois deixou um só instante de escrever; até a hora da morte, eles perseguiram o seu trabalho, sabendo muito bem que os seus escritos acabariam nas mãos da segurança nacional e que o único a lê-los provavelmente seria um policial encarregado de arquivá-los ou de destruí-los (ARENAS, 2012, p. 140-1).

Arenas compreendia muito bem o quão terrível era *a força dos fracos em sua covardia e crueldade* - a imantarem a banalidade, o medo, a traição e o controle como regra e como discricionariedade, e a primarem - enfim - pela destruição *de tudo o que é belo*. Referimo-nos, por certo, a todos aqueles a quem Arenas considera *traidores e oportunistas, pequenos intelectuais vendidos*, os quais covardemente puderam infligir o ostracismo e a execração pública - tanto a Lezama Lima, a Virgilio Piñera, quanto a ele mesmo, pelos motivos os mais vis e os mais mesquinhos. Diversas, de fato, são as passagens em sua autobiografia nas quais Reinaldo Arenas narra os episódios de homização, de inveja e de traição, os quais foram secundados ou mesmo perpetrados pelos que, até outrora, se mostravam *amigos* - Alejo Carpentier, Rodrigo Feo, Cintio Vitier, entre outros.

Com efeito, o autor de *Celestino* via na implacável perseguição *do regime* - e de sua nuvem de bajuladores - aos modos e aos comportamentos de vida *dos que pensam, dos que sentem, dos que agem na prática e na arte da contestação e da não subserviência* “o fim de uma época, de uma maneira de encarar a realidade e de superá-la por intermédio da criação artística; o ultimato, enfim, de toda e qualquer fidelidade à obra de arte, independentemente das circunstâncias” (ARENAS, 2012, p.144).

Segundo o poeta *guajiro*, de tudo o que *toda essa gente* tinha mais ódio nada se comparava ao seu empenho em perseguir e em destruir a beleza. Na *beleza*, com precisão, viam a principal ameaça ao seu controle. A sua administração se dava toda, necessariamente, em torno *do que é feio e do que é ruim*, algo a aumentar-lhes sempre

mais a sanha - em direção ou em consentimento a cada traição, a cada aprisionamento ou a cada assassinio atroz.

Era a beleza a afirmação da atividade criativa, do amor à palavra, da luta pela imagem, contrária a todos aqueles que à vida e à liberdade se opusessem. A beleza em si é perigosa, conflitiva a toda ditadura, porque ela é invencível, porque ela implica num clima que desborda os limites que esta ditadura assinala aos seres humanos; seu território escapa aos limites da polícia política que ali não pode reinar. É por isso que ela (a arte do que é belo) irrita os ditadores que se empenham por todos os meios em demoli-la. Sob um sistema ditatorial, a beleza é sempre dissidente, porque toda ditadura é por natureza antiestética, grotesca; exprimi-la é para os ditadores e os seus agentes uma atitude reacionária, de evasão (ARENAS, 2012, p. 144-5).

Ainda que convicto de toda a força e de toda a coragem da beleza das artes, Arenas não se iludiria... ele via na clandestinidade de sua obra e no ocaso de sua própria vida *além de Cuba* a destruição impingida e irrecuperável, por toda a violência física e simbólica da ditadura castrista, a quaisquer manifestações genuinamente artísticas no porvir da Ilha. Via, certamente, não apenas a perdição de si, a de sua geração inteira, como também a de toda a juventude cubana que dali então se seguisse: “Nossa geração, essa nascida por volta dos anos quarenta, foi uma geração perdida: destruída pelo regime comunista. E uma nova, a redimi-la, não mais surgirá” (ARENAS, 2012, p.146).

De fato, ele atestava, no próprio sacrifício de sua *vida no exílio* - enquanto perdurasse a ditadura de Fidel Castro -, a evidência de uma espécie de *mortificação em vida* de toda a juventude cubana:

E eu, então, em que me tornei? Depois de ter vivido trinta e sete anos em Cuba, hoje estou no exílio, submetido a todas as calamidades do desterro, à espera de uma morte iminente. Por que tanto constrangimento contra nós? Por que tanto constrangimento contra os jovens, que um dia sonhamos - e não poderemos mais - descartar a tradição da placidez e da vulgaridade cotidianas, as quais tanto caracterizaram a nossa Ilha? (ARENAS, 2012, p. 147).

Toda ditadura é, de fato, ferrenhamente contrária à renovação de qualquer manifestação de vida e de juventude. “Toda ditadura é casta e hostil à vida e à juventude; toda manifestação vital lhe é em si hostil, a não importar qual seja o regime dogmático” (ARENAS, 2012, p.153).

Diante de todo o reducionismo institucional da segurança nacional cubana, Arenas crê que os governantes, assim como grande parte do povo e de sua tradição mesmo, jamais viriam novamente *sequer a tolerar* a grandeza da arte e a originalidade

da sua dissidência - *avessa a tudo aquilo que não é bom nem belo*. A propósito disso, a sua autobiografia é quase toda ela um testemunho *de como se pode reduzir ao nível mais baixo, ao mais grosseiro*, as relações humanas em torno à amizade e à beleza.

Não de outro modo, Reinaldo Arenas, Virgilio Piñera e Lezama Lima - entre outros pouquíssimos que igualmente não se contentaram *com aquele nível da mediocridade e da vileza* - sempre foram vistos *de soslaio* pela *intelligentsia* de Cuba e feitos alvos diletos de pertinazes perseguições, de lutuosas traições, por parte dos empoderados comprados pelo regime. “(...)Nossa história é feita de traições, de sublevações, de deserções, de complôs, de tumultos, de golpes de estado; tudo dominado pela ambição desmedida, pela injustiça, pela desesperança, pela arrogância e pela inveja” (ARENAS, 2012, p. 148).

Duas atitudes, duas personalidades parecem sempre lutar em nossa história: a dos sempre rebeldes amantes da liberdade, portanto da criação e da inovação, e a dos oportunistas, dos demagogos, sempre enamorados do poder, portanto partícipes do dogma, dos crimes e das ambições mais mesquinhas (...): o general Tacón contra Heredía, Martínez Campos contra José Martí, Fidel Castro contra Lezama Lima e Virgilio Piñera; sempre a mesma retórica, sempre os mesmos discursos, sempre o mesmo estalido das armas que asfixia o ritmo da poesia e da vida (ARENAS, 2012, p. 149).

Diante de toda a repressão e de toda a ignomínia *do regime*, a liberação dos corpos e de suas criações não haveria mesmo como se dar - *senão na contramão de um caudaloso rio*, a nele ter de se nadar desesperada, catastroficamente afora o seu leito, de modo vão, inútil, generoso e pueril *a contracorrente de sua arrasadora tirania* opor-se. Um rio como aquele a que Arenas soía estuar as braçadas de seus mais intensos esforços, de sua melhor poesia e *de sua melhor vida*, desde a infância - sem arrependimentos, no que mais *pudesse* e no que mais (em meio a todo o sofrimento) o *permitisse gozar*.

(...) eu vejo a história política do meu país como aquele rio da minha infância que tudo carregava em sua passagem com um estalido ensurdecedor; este rio de águas turbulentas nos aniquilou a todos lentamente, uns após os outros. O que quer que fosse, no entanto, a juventude dos anos sessenta lutava por conspirar - não contra o regime, mas em favor da vida. Clandestinamente, continuávamos a nos reunir na praia, em uma casa, ou simplesmente gozávamos uma noite de amor com um transeunte conscrito, com um bolsista, ou com um adolescente desesperado, que buscava um meio de escapar da repressão. Houve um tempo em que, de fato, se desenvolveu ocultamente no país uma grande liberdade sexual; todo o mundo queria desesperadamente fornicar, e os jovens deixaram crescer longas

cabeleiras, trajavam vestes coladas e se ornavam à moda ocidental; eles escutavam os Beatles e falavam de liberação sexual (...) gozávamos livremente da noite a despeito das sirenes policiais (ARENAS, 2012, p. 150).

Arenas, com pesar, testemunhava uma espécie de apreensão premonitória e histórica acerca da mortificação da juventude em Cuba, a diagnosticar a destruição ontológica de seus modos e de seus comportamentos de vida, bem como de suas possibilidades ético-estéticas de seguir a inventar-se livremente ante a consolidação *do regime*. Uma vez que pareciam estar todos os jovens *muito desesperados* e pusilânimes diante de sua sexualidade, o que pressentiam, de fato, era o estrangulamento e o sufocamento de suas verdadeiras potências - a esgotarem-se em um *instante seguinte*.

A juventude atravessava uma fase de revolta sexual (...), com uma espécie de furor *como a de quem pressente que o preciso momento certamente não se repetirá mais e que é necessário aproveitá-lo ao máximo* porque, a qualquer momento, um policial poderia aparecer e nos levar presos. Ao cabo, nós éramos privilegiados, nós que ainda não estávamos no campo de concentração - e deveríamos aproveitar ao máximo possível a nossa liberdade; procurávamos homens em todos os lugares, e nós os encontrávamos (ARENAS, 2012, p.152, grifos meus).

Diga-se que, para o autor, *erotismo, pulsão e criação literária* andavam de mãos dadas. Ele mesmo confessava que nunca podia trabalhar na abstinência total, porque o seu corpo tinha *necessidade de se sentir saturado - para abrir passagem ao espírito* (Cf. ARENAS, 2012, p. 164). Toda a linguagem do corpo, em solevante incitação dos sentidos, se daria para ele *como fuga eficaz* a qualquer repressão investida. Afinal, Arenas sabia, *como ninguém*, que - para um encontro, para uma escrita - não havia necessidade de *se falar muito*. Aliás, uma das vantagens da perseguição em Cuba lhe parecia ser o fato de que *se falava pouco* - para se sentir e para se expressar *bem* tudo o que se sentia. *Tudo se dava* mais pela solidariedade do olhar, pela percepção direta e profusa dos sentidos - traduzidos (necessários) nas palavras igualmente diretas e bastante empíricas, a propósito do que *absolutamente se sentia*.

Tratava-se de uma engenhosidade e de uma ousadia, de fato, fantásticas *diante de tanto controle e de tanta perquirição*: a verdade nua, sincera, entregue, sedenta, *pedinte - toda a vez que se pudesse confiar a/em quem dela (se) pedisse*. Se se pedia um cigarro, se dizia, em seguida, que se morava ali perto - e dali diretamente se propunha *a uma passadinha à casa*. Caso o pretendido aceitasse, a poesia *cediça dos corpos*, aos sentidos extáticos, livremente fluía - criativa, criadora, crente, crível, *estetizante*.

Arenas consegue, enfim, explicar-nos porque, em meio à tirania e à perseguição, eram *dóceis os amantes de Cuba*:

(...) a maioria dos soldados que ostentavam um fuzil, que desfilavam com um ar marcial, vinha em seguida se aconchegar em nossas camas - onde, uma vez nus, mostravam o seu ser autêntico e mesmo uma ternura, um modo de gozar que dificilmente depois reencontrei em outros países. Pode ser que tivessem a intuição secreta de violar uma proibição, de cair ante a lei do perigo, sob o signo de uma maldição; isso porque, chegado o momento, eles desabrochavam com uma tal plenitude, com um tal esplendor, gozando inteiramente do momento, conscientes de que aquele poderia ser o derradeiro, ou que lhes poderia custar longos anos de prisão. De todos modos, nós não nos entregávamos à prostituição, mas ao gozo; tratava-se do desejo de um corpo por outro, da necessidade de satisfazer-se. O prazer compartilhado por dois homens continha em si um tipo de conspiração, que se tramava à sombra ou em pleno dia, mas sempre clandestinamente; um olhar, uma piscadela, um gesto, um sinal eram suficientes. A aventura em si, mesmo que não se cumprisse no corpo desejado, era já um prazer, um mistério, uma surpresa (ARENAS, 2012, p. 169).

O poeta de Holguín nos fez entender, com essa sua impressão a propósito do ardor e da doçura das relações homoeróticas em Cuba, que a dura repressão - violentamente, como ímpeto em afirmação de vida - gera *vontade de poder e de liberação* dificilmente contida. Isso nos faz pensar como é tíbio, por exemplo, qualquer militantismo hodierno de uma minoria gay, *em termos de reconhecimento e de outorga de direitos* - postulações de manifestos, não raro panfletários, as quais *destroem toda a poesia em trama da clandestinidade e da resiliência homoerótica* (no melhor do frescor de sua delinquência, de sua febre generosa e da corrupção de todo *habitus*).

Antes de que se exigisse a entrega de voluntariosas garantias ou de licenças pequeno-burguesas, era muito claro para quase todos os *rapazes de Arenas*, e certamente para ele mesmo, que não havia qualquer necessidade de se *ser gay* para se ter um intercuro viril - ou não -, intenso, *sem cumplicidade* (porque sem nenhum medo, promessa ou condição) *e de verdadeira amizade* entre dois amantes.

Creio que se a repressão verdadeiramente gerou alguma coisa em Cuba não foi senão a liberação sexual. À guisa de protesto contra o regime, as práticas homossexuais proliferaram além da medida. Ademais, a ditadura sendo considerada como o mal, tudo o que ela condenava era considerado positivo por parte dos contestadores que, nos anos sessenta, que na passagem dos anos sessenta, estavam em vias de se tornarem maioria. Em Cuba, nos clubes ou nas praias, não se encontrava lugar reservado especialmente aos homossexuais, havia coabitação; não havia barreiras próprias a restringir estes últimos em

uma atitude militante. Isso se perdeu nas sociedades mais civilizadas nas quais os homossexuais tiveram de se transformar em monges da atividade sexual e tiveram de se separar da parte da sociedade, em princípio, hétero, que por sua vez inegavelmente os excluiu. Desconhecida tal separação em Cuba, a homossexualidade oferecia algo de interessante: não era necessário ser homossexual para se ter relações masculinas; um homem poderia normalmente ter relações com um outro (...) o que tivesse uma preferência por homens verdadeiros também poderia encontrar um macho desejoso de viver com ele, ou de ter com ele uma relação amigável que não interromperia de nenhum modo a atividade heterossexual deste homem (...) A militância homossexual conferiu direitos notáveis aos homossexuais do mundo livre, mas ao mesmo tempo atrofiou o maravilhoso encantamento de encontrar uma pessoa hétero ou bissexual, ou que seja um homem desejoso de possuir um outro, sem ter de ser possuído por sua vez (ARENAS, 2012, p.171-2).

Resolvido e satisfeito, o autor nos fala, em sequência, dos seus três grandes prazeres na década de sessenta:

Provei três maravilhosas satisfações no decurso dos anos sessenta: minha máquina de escrever, diante da qual eu me sentava como um perfeito intérprete de piano; os adolescentes excepcionais dessa época - em que todo o mundo queria se libertar, seguindo uma linha diferente da oficial do regime, e fornicar; e, enfim, a plena descoberta do mar (ARENAS, 2012, p. 174).

Ainda que se visse, aos poucos, desenganado de quaisquer *esperanças*, o autor não deixaria de dedicar-se inteiramente, *tanto quanto pudesse*, à estese dessas satisfações - autenticamente *estéticas* e absurdamente criativas. Nadar, entregar-se aos adolescentes e liberar o seu espírito diante da máquina de escrever - *sem medidas*: eis aí, intimamente impressa, a urdidura de si, de sua obra e de sua vida no curso dos anos 1960.

Apesar de toda a perda de esperanças *em ver mudar o sistema*, em ter publicadas as suas obras, ou de alcançar em Cuba qualquer abertura que fosse, ele ainda naquela década de 1960 se comprazia no interesse clandestino e subterrâneo do seu público leitor - que tinha aguçado o seu afã pela literatura proscrita, não importando o quão humilhados ou o quão malditos fossem os seus escritores.

A perseguição se intensificou e, cada vez mais, o povo estava curioso em conhecer a obra de escritores censurados; Lezama tornou-se bastante popular; alguns conheciam de cor os versos proibidos de Piñera. O maior perigo para o regime era o grande número de jovens que seguiam a esses escritores dissidentes; conseqüentemente fazia-se necessário desmoralizá-los, a fim de que eles não se transformassem em símbolos de resistência; era necessário humilhá-los e submetê-los (ARENAS, 2012, p. 208).

Esse interesse *traficado por poesia*, esse cultivo clandestino das letras e das artes, fez com que a perseguição aberta aos artistas - sobretudo aos homossexuais - recrudescesse no começo dos anos 1970. Foi desse modo que, em março de 1972, a segurança nacional decretou - por meio de um ato institucional - que *o homossexualismo constituía caso patológico* e, ademais, que *todo homossexual que ocupasse um cargo nos organismos culturais deveria ser imediatamente afastado* (Cf. ARENAS, 2012, p. 210).

Esse foi o começo da *parametrização*, o que significa dizer que *todo escritor, todo artista, todo dramaturgo profissional, reconhecidamente homossexual, receberia um telegrama - informando-o que ele não reunia os parâmetros políticos e morais necessários para ocupar um cargo ou para oficialmente dedicar-se às artes; que conseqüentemente ele deveria ser destituído do seu emprego ou não deveria mais receber nenhum apoio formal às suas manifestações; e que a todos estes seria compulsoriamente oferecido trabalho corretivo.*

A título de *trabalho corretivo*, diga-se, equivaliam todos os tipos de *serviços degradantes, forçados e não remunerados - na agricultura, no corte de cana ou mesmo na limpeza de fossas*. Estas eram as *alternativas* comumente mais oferecidas aos *intelectuais não parametrizados* (Cf. ARENAS, 2012, p. 211).

Por certo que, com tais medidas, a humilhação da classe artística passa a contar bem mais com a covardia e com a hipocrisia do público. A humilhação e o achincalhamento públicos - aliás - sempre foram dos métodos mais utilizados pela segurança nacional e pelo próprio Fidel Castro, que - em seus intermináveis discursos e pronunciamentos - não poupava da degradação e da infamante condenação moral todos aqueles que então eram tidos como *perigosos opositores da revolução e da segurança nacional de Cuba*. Toda essa cultura do ódio, da perfídia, da traição, da condenação e da covardia passou então a informar - mais do que antes - todas as práticas e usos políticos, dos quadros e das instituições, daquela que - daí então mais do que nunca - seria (ainda é) chamada de *a Ilha de Fidel Castro*.

À essa época, Reinaldo Arenas declara abertamente que toda a Cuba havia se tornado uma triste prisão (Cf. ARENAS, 2012, p.215). A ele, feericamente, passam a ser imputadas acusações como as de *terrorista* e de *agente secreto da CIA*. O seu mandado de prisão é então decretado e ele passa a viver como foragido - caçado em

Holguín, em Havana e em seus arredores. Diante disso, o autor nos fala que a vilania do castrismo se imiscuiu soturnamente em meio até das relações de amizades, dos laços familiares, dos mais íntimos compadrios - promovendo covardes traições, chantagens e perda inconsiderada da *humanidade* do povo cubano.

Eis uma das consequências mais terríveis do castrismo: romper os laços de amizade, tornar-nos desconfiados de nossos melhores amigos, fazer de nossos melhores amigos informantes, megalhas. Eu mesmo já desconfiava de muitos deles. O mais dramático é que essa gente foi também vítima de chantagem e do próprio sistema, a ponto de progressivamente terem perdido a sua condição humana (ARENAS, 2012, p.231).

A ditadura de Fidel Castro baniu, de fato, até mesmo o riso da alma cubana. É como se todo o senso de amor e de humor tivesse desaparecido - ou pior, tivesse sido banido da Ilha. É como se, no umbral dos anos 1970, o povo cubano tivesse perdido, talvez, a mais rara de suas possibilidades de sobrevivência - a sua graça, a sua troça, a sua resiliência. Segundo Arenas (Cf. 2012, p. 339), *como se lhe tivessem retirado o sentido mais profundo de tudo*. Deve ser por isso que, *instalada a tristeza, amordaçada toda a alegria*, todas as ditaduras pareçam pudicas... sejam absolutamente presunçosas e entediantes (Cf. ARENAS, p. 339).

Isolado, condenado, traído por quase todos, o poeta de Holguín passa a desesperadamente ter de fugir em sua própria terra. Então, *antes que anoitecesse completamente em seu exílio* - escondido em um bosque -, em contenção de seu desespero, ele começa a escrever as suas postremas memórias em Cuba:

Foi lá que eu comecei a escrever minhas memórias nas cadernetas que Juan me trazia. Sob o evocativo título de *Antes que anoiteça*, eu escrevia até que o sol se escondesse, à espera da noite que me felicitava - a fim de que a polícia não me encontrasse. Eu tinha de me apressar em terminá-las antes que se fizesse, definitivamente, sombra sobre mim; antes que eu não fosse encarcerado em uma cela. Por óbvio, esse manuscrito foi perdido - como a maior parte de todos os que eu tinha escrito em Cuba até então, e que não tinha conseguido passar ao estrangeiro -, mas à época era, para mim mesmo, um reconforto poder contar tudo naquelas cadernetas; era um modo de permanecer entre os meus amigos, quando eu não mais estivesse entre eles (ARENAS, 2012, p.254-5, grifos nossos).

Reinaldo Arenas, enfim, é traído *por um amigo*, verdadeiramente mais miserável do que ele, e detido no bosque de Calabazar em abril de 1973 - sendo conduzido, em seguida, à prisão do Castelo do Morro. Interessante em seu relato, que ele não se sabia exatamente preso, até o momento em que se deu conta de que haveria de *rejeitar o sexo*

a que lhe convidavam na prisão - uma vez que, para ele, *todas as relações na prisão* eram demasiadamente *humilhantes*:

Eu mesmo não desejava mais sexo, de modo que recusei as propostas dos outros presos. Não há comparação entre se fazer sexo com uma pessoa livre e com um corpo reduzido à escravidão por detrás das grades e que, provavelmente, lhe escolheria como objeto sexual somente na falta de alguém melhor, ou simplesmente porque está a morrer de tédio. Assim, recusei-me a fazer amor com os presidiários, ainda que alguns fossem, malgrado a fome e os maus tratos, realmente desejáveis. Não haveria, enfim, a menor grandeza nesse ato, seria rebaixar-se. (...) Na prisão, os atos sexuais se tornam sórdidos e são realizados sob o signo da submissão e do assujeitamento, da chantagem e da violência - e, algumas vezes, até do crime. A beleza da relação sexual é a espontaneidade da conquista e o segredo - conforme o qual essa conquista acontece. Na prisão tudo é explícito e mesquinho; o sistema carcerário - ele mesmo - dispõe que o prisioneiro se sinta como um animal, e toda atividade sexual é ali bestial e humilhante (ARENAS, 2012, p. 264-5).

Por reduzir-se a uma prática de brutal submissão, o poeta então se furta de qualquer contato sexual na prisão. Não por precaução, mas porque aquilo não lhe tinha nenhum sentido. Afinal, o amor, para ele, era algo livre e na prisão tornava-se algo monstruoso, como que a assumir um aspecto bestial.

Entretanto, passado ali algum tempo, o poeta se daria conta de que *nem tudo* se reduziria à humilhação - é quando ele é descoberto *como alguém que escreve* na prisão.

(...) com o tempo, como tudo se descobre, souberam que eu era escritor. Eu ignoro que significação aqueles prisioneiros de crimes comuns (não políticos) deram à palavra escritor. Inobstante a isso, eles vieram até mim em grande número, pedindo-me que lhes escrevesse cartas de amor para as suas amantes ou notícias para os seus familiares. Eu organizei então uma espécie de birô na minha cela, para onde todos iam a fim de que lhes redigisse as suas cartas (ARENAS, 2012, p. 275).

Tratou-se essa experiência para Arenas da possibilidade de ali reinventar *o seu sentido de ser escritor*. Escrever que não fosse dos sentimentos e das visões *de si e de seus personagens* (autobiográficos) o fez ver-se *na vida de outros*, a sentir-se *como outros*. Reinaldo Arenas passa então a dedicar uma atenção ainda maior ao que escrevia, porque percebia estar condenado a viver *o que escrevia* em sua carne. Disso ele igualmente ressignifica, em muito, a sua percepção e a sua experimentação em torno do *prazer de estar no outro, com o outro*, de com ele *trocar-se* - a fim de nunca mais sozinho escrever.

Nas reflexões daí então - no cárcere - ele compreenderia que o preço *do gozo e da beleza* se cobra como uma vingança diabólica - à qual apenas pela alteridade poder-se-ia tentar superar, haja vista que é o mal *quem odeia e quem persegue (a desatar)* a luz *daquilo e daqueles que são belos*.

(...) cedo ou tarde, para cada minuto de prazer que sozinho vivemos, somos submetidos em seguida a anos de dor; não se trata da vingança de Deus, mas do Diabo, inimigo de toda a beleza. Mas a beleza sempre foi perigosa. Martí dizia que todo ser que porta em si a luz permanece só; eu diria que todo ser que tem em si alguma sorte de beleza é cedo ou tarde destruído. A grande *Humanidade* não tolera jamais a beleza, talvez porque ela não consiga ultrapassá-la; a abominável feiura avança a cada dia a passos largos, por não mais quererem *uns estarem junto aos outros* (ARENAS, 2012, p. 283, grifos do autor).

Reinaldo Arenas, em suas linhas de fuga e de uma criação vertiginosa, consegue - mais uma vez com a expiação de seu corpo -, passado *algum bom e algum mau tempo* (junto e separado *de todos os seus outros*), enfim, *evadir-se da prisão*. Depois de refugiado e de acolhido na Embaixada do Peru em Havana, ele sai de Cuba com uma identidade falsa, em 1980, pelo Porto de Mariel - rumo a Miami.

Conclusão

A literatura, a todo o tempo, *nem para Celestino nem para Arenas*, serviu-lhes precisamente para *apascentar o espírito*, antes para lhes atíçar ainda mais à inquietude e torná-los *ainda mais incompreendidos denunciadores de seu tempo* - é que *eles* viviam e escreviam (do que viviam) *para não morrer*.

A denúncia desses seus escritos, mais do que acusações ou do que críticas políticas, como *oposição ao que quer que fosse* - contrária às autoridades instituídas -, continha, em verdade, antes a *despudorada e mais aberta declamação de si*: em face muito autêntica do que lhes parecia uma absurda *desrealização do real*. Intensamente, não haveria como ser de outra forma, porque - *no tempo* - a história dos que heroizam a própria existência e *impregnam a vida de eternidade* raramente se repete - *como a deles - em realidade e em utopia*.

Quando nos referimos às *memórias* de Reinaldo Arenas (e às de seus personagens autobiográficos) - tais como repetição dos sonhos, do exílio e das suas memórias *em invenção do próprio Arenas* (subjativação de si, do seu corpo e da sua escrita) -, não falamos delas *como registros* à composição ou ao entendimento *de uma*

interessante história em Cuba, ou de um ou outro personagem como citação literária exemplar. Remetemo-nos antes a essas memórias como élan vital e alucinante para o próprio autor - que nelas, por elas, viveu: a fim de conceber, não a criação de uma destacada obra literária, mas o seguimento de sua própria vida - intensa, bela e digna de ser vivida/contada como uma inteira obra de arte.

Interessante observar que Arenas escreve *como quem fala de todas essas memórias* em terceira pessoa - assim como se estivesse verdadeira e tragicamente encarnando a personagem do pobre Celestino, do intrépido Frei Servando¹¹ - e de todos os seus outros *alter egos*. É que todas essas suas memórias - suas ou tomadas por empréstimo - *são tão suas quanto sua se fez a sua própria vida*: entranhada na coragem de Celestino e na dele mesmo.

Nesse sentido, ele escreve/fala das memórias de Celestino e de si, *não como citações de um texto estranho*, ou como renitente corolário de uma moral espúria, mas como parte fundamental dele mesmo - sendo então desnecessário frisar *que são suas* (essas memórias). Não que disso resulte *que seja tudo verdade* (a sua não é uma biografia política, nem histórica, *mas artística*). Basta - antes da *exortação a qualquer verdade* - dizer (como de tudo quanto é *grandioso e indócil*) que essas memórias pertencem à sua coragem adiante no tempo, *à coragem total da verdade diante da brutalidade assertiva do tempo (...)* (Cf. ARENAS, 1984, p. 13).

¹¹ Frei Servando Teresa de Mier (1765-1827) foi teólogo, escritor e dissidente político em um mundo realmente agitado. Como frade dominicano, nascido em Monterrey e ordenado na Cidade do México (em 1781), ele foi cruelmente perseguido pelo Santo Ofício - por ter afirmado, em dezembro de 1794, na ocasião de seu sermão em comemoração do 263º aniversário de aparição da Virgem de Guadalupe, que esta não haveria de ser senão o mesmo deus asteca Quetzalcoatl, aparecido mil setecentos e cinquenta anos antes da chegada dos espanhóis ao México. Isso foi suficiente para que se deflagrasse contra ele uma ininterrupta perseguição, a qual fê-lo fugir do país, em 1795. Por todos os reveses que experimentou, dos quais invariavelmente conseguia fugir e - de modo alucinante - ressurgir, Reinaldo Arenas encantou-se e identificou-se inteiramente com a história de vida do frei Servando. Ele recolheu, então, todos os dados ao seu alcance, a fim de compor - *com enorme liberdade* - a biografia do frei dominicano, tramada com a história de sua própria vida (de suas fugas e de suas perseguições igualmente alucinantes). Como resultado dessa empresa, é que Frei Servando tornou-se o protagonista dessas memórias fantásticas e picarescas, advindas do exercício imaginativo de Reinaldo Arenas, em *O Mundo Alucinante* (1969). Trata-se, por isso, de uma *biografia imaginária*, concebida como uma espécie de conto ou de fábula filosófica, como um fresco histórico - simultaneamente sério e burlesco, *alucinante em verdade e em invenção*. Fantasticamente realista e realisticamente fantástico, este livro, que o autor classifica simplesmente como *romance de aventuras*, e que contém em si mil diferentes histórias, sendo ao mesmo tempo - muito mais do que um romance - *mais um capítulo* (muito criativo) *de sua autobiografia*. Como estímulo à sua própria imaginação, como antídoto *de sonho* para um cotidiano programado, metalizado, desumanizado pela ditadura na Ilha (impositora da mitigação da arte e de sua criação) é que ele, enfim, concebe *O Mundo alucinante* - a expressão, talvez, *mais onírica* de Arenas. Uma expressão a qual não é, contudo, fuga da realidade, mas *fonte de calor* para vivê-la e, à sua maneira, modificá-la inteiramente (Cf. ARENAS, 1984, p. 12-14).

Tanto é desse modo que Arenas apresenta a narrativa dos eventos em Celestino, em Servando e em si mesmo - *Antes que anochezca* - bastante fora do eixo comum do espaço-tempo, porque inteiramente desfeitos (estes mesmos eventos) de quaisquer circunstâncias testemunhais - ainda que necessariamente *presos à sua vida*, em qualquer lugar do seu passado ou do seu tempo presente.

Por ter experimentado os seus maiores sofrimentos com os fantasmas do exílio, a dimensão íntima *dos seus sentimentos* (neste exílio como percepção e como perda de si) é o que verdadeiramente lhe guia a narrativa - e essa dor (sempre do exílio), *intermitente e sem nenhuma lógica*, era o que tragicamente se dava, simultânea e onipresente, no quer que o autor esteticamente sentisse *e narrasse*.

De todas as mazelas de sua vida, da rotina asfíxiante que somente trazia *mais do mesmo e de sua superação*, ele haveria, então, de inveteradamente se assumir *a si*: com a coragem total da verdade - na própria existência, e no respostamento incivil e poético de suas memórias. É justamente na explicitação desse *certo sentido de destinação e de obstinação em ser* (em ter de ser) *e em perder-se*, que ele parafraseia Sófocles - admitindo que existir, *por si*, já superaria qualquer explicação, *qualquer outro sentido para os seus enfrentamentos* (Cf. ARENAS, 1984, p.119). De fato, não haveria para ele solução definitiva, lição absoluta. É que ele não poderia, *não deveria mesmo* ter certeza de nada.

O seu único e autêntico desafio *talvez fosse* o de impetuosamente *devorar-se a cada capítulo da vida - sem nenhum gran finale*, e sem fim... eternamente a evadir-se de toda a fuga - a qual não seria (para ele) senão *a fuga de si mesmo*. Por último, a sua derradeira e verdadeira resposta (na feliz impossibilidade *do que é possível*) quiçá fosse *negar-se a ter de se negar a si mesmo*:

O melhor teria sido não ter nascido (...) Estar pensando na forma de estar. Estar a cada momento devorando-me. Enquanto aprendo novas artimanhas e receio a morte. (...) Estou certo de que o melhor não é o melhor. E o melhor teria sido que eu não tivesse sido. (...) Não há saída. É como se a cada momento eu fosse descobrindo a inutilidade dessas fugas. Contudo, digo-me: faze todo o possível, faze todo o possível. E o faço. Mas o pior é que nunca se sabe onde termina o limite das possibilidades. E se tudo é possível, então seria como se fosse impossível, já que se pode fazer sem se conduzir a nada. E não ficaria senão a rotina, que constantemente aumenta, até nos enfiar. Mas eu não posso acostumar-me à rotina. Por isso, sinto como se a

cada momento estivesse asfixiando-me. Mas sequer consigo terminar de asfixiar-me (ARENAS, 1984, p. 119).

Afinal, por que mesmo era preciso nascer? Para asfixiar-se na vida *sem conseguir terminar*? Por que se teria de aturar toda aquela imutável condenação, cujo resultado mais terrível - para o poeta exilado - *talvez fosse o da sua absolvição*? Esta corrida dos dias atrás dos dias... não seria a situação adequada para se duvidar *de tudo e de si*?

De tudo, no entanto, *o que se pode saber* é que ele não duvidaria... sem pensar, onde quer que ele estivesse, o que quer que a ele lhe sobrasse, *de si*, o que ele mesmo faria seria *existir* - e gritar!

Com toda a ênfase, Reinaldo Arenas pagou, *sem arrependimentos e sem dívidas*, com total coragem - de consumação de seu próprio corpo - *o desafio a todo o ciclópico autoritarismo e a todo o nefasto machismo dos revolucionários de Fidel Castro*: com o máximo prazer e com a máxima obstinação somente possíveis a um esteta da própria existência!

Quanto mais o poder o humilhava, mais se acentuavam os seus *trejeitos de pássaro* - termo que em Cuba também se usa para denominar os efeminados, mas que universalmente não quer se referir senão *ao ser que se dota da possibilidade de voar*. Não lhe faltaram, por certo, forças para resistir *e para voar* - antes mesmo de pensar em reagir: “Me maravilhava ao ver como nas próprias desgraças, quanto mais duras eram elas, mais duros nos tornávamos para enfrentá-las, e como quanto maiores as mesquinhasias eram, mais poderosas e fortes tornavam-se as ideias que então nos surgiam para combatê-las” (ARENAS, 1984, p.195).

Somente no exílio, *que foi o de toda a sua vida*, haveria de, contudo, conseguir *voar* à conclusão e à publicação de sua inteira obra autobiográfica - posto que sem a solidariedade que muitas vezes acontece entre os exilados, com muitas costas voltadas e com muitas portas fechadas para si. Experimentaria a penúria e as mazelas da Aids, que nos anos 1980 estigmatizavam *muito mais do que hoje* a comunidade homossexual. Ver-se-ia em Miami, por último em Nova Iorque, *longe de Cuba* - longe da perseguição que lhe tinha causado tantas feridas, mas que, paradoxalmente, ainda lhe alimentava o fervor, a coragem e a imaginação: para seguir inventando-se à prova de quaisquer desafios, à liberdade de seu corpo e aos desejos de seus sonhos e de suas imagens.

Dali, de onde ele estava, definitivamente *não teria mais para onde ir*. Digamos que, longe de Cuba, a vida de Arenas - mormente entre as dificuldades financeiras e a solidão - foi-se lhe, enfim, definhando... até que fosse encerrada no dia 07 de dezembro de 1990, no frio de Nova Iorque - *capital do mundo e da solidão*.

Até aquele dia, quando ele mesmo pôs termo à sua condição misérrima, haveria - todavia - *de gritar*: para existir e para dizer a *sua verdade*.

(...) eu nunca me considerei nem de esquerda nem de direita, e recuso ser classificado sob qualquer rótulo oportunista e político. *Eu digo a minha verdade*, tal como o judeu que sofreu racismo ou o russo que esteve no Gulag ou qualquer ser humano *que tem olhos para ver as coisas como realmente são*. *Eu grito, logo existo* (ARENAS, 2012, p. 418, grifos nossos).

A literatura e a sua loucura lhe permitiriam, então, seguir corajosamente a gritar até o fim - e a *absurdamente* ver a realidade. Mesmo quando as mortes de Lezama Lima e de sua mãe - acontecidas no mesmo ano de 1976 - lhe fizeram mergulhar na pior desrazão, ele não perdeu a coragem. Não sem mais, a realidade para ele se faria *mais e mais manifesta* - e ele, sem dúvida, gritaria; porque *ele existia* (Cf. ARENAS, 2012, p. 330).

O que para o autor de si, àquela altura, não representava sacrifício nenhum era a tarefa de *desfazer-se de suas falsas amizades*:

A todos os tipos que não tinham o senso de amizade, precisamente no momento em que mais precisei, eu redigi um comunicado ligeiramente irônico que intitulei *ordem de ruptura de amizade*. Nos seguintes termos: Senhor (...). Em função da balança de liquidação de amizades, que efetuo ao fim de cada ano com base em rigorosas constatações, eu vos comunico que V. Sa. acaba de engrossar dita lista. Distintos sentimentos, *Reinaldo Arenas* (ARENAS, 2012, p.338, grifos nossos).

De resto, por tudo, para tudo, *por si mesmo*, ele - invariavelmente resoluto - assumiria *todo o risco*: “Eu que nunca pude viver na abstinência, eu assumo o risco. Eu assumo todo o risco” (ARENAS, 2012, p. 365). O que, todavia, ele jamais perdoaria aos seus vis perseguidores seria a perda de sua juventude, a perda de sua vida e de seu *frêmito*:

Assim decorreu minha vida no começo dos anos oitenta; rodeado de espiões, eu via minha juventude dissipar-se sem nunca ter podido ser uma pessoa livre. Minha infância e minha adolescência decorreram sob a ditadura de Batista e o resto de minha vida sob a ditadura de

Fidel Castro; eu nunca fui verdadeiramente um ser humano no sentido pleno deste termo, e isso eu jamais perdoarei (ARENAS, 2012, p. 383).

Enquanto isso, boa parte da *expertise* das letras latino-americanas festejava o *comunismo na Ilha*, e se ensanchava a apoiar ou a velar muitas das atrocidades as quais auspiciosamente corriam sob as égides do regime - alguns em nome da *experiência histórica da revolução comunista in-cuba*, outros a capitalizarem em seus créditos literários as paisagens e os modos pitorescos *de la isla roja*, a sua gente morena e disposta a grandiosos sacrifícios, além do seu comandante *aguerrido* - como elementos de um enredo totalmente alienígena (da encantada e longínqua terra avermelhada).

Nesse plantel dos deslumbrados letrados, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Angel Rama pintavam com *cores de felicidade e com efeitos de ebulição a irrealidade do que era Cuba*. Em um discurso desesperado, inflamado e raivoso, em que Fidel Castro desqualificava todos os miseráveis artistas refugiados *de traidores e de depravados sexuais* - referindo-se diretamente a Reinaldo Arenas e inferindo-se a Virgilio Piñera e a Lezama Lima -, ele estava ao lado de ninguém menos do que García Márquez (Cf. ARENAS, 2012, p. 387).

Reinaldo comenta ainda a que verdadeiro custo García Márquez teria granjeado a láurea de seu reconhecimento e de suas condecorações, segundo o que lhe parece um extremado caso de injustiça - em que os favores da política vergonhosamente patrocinam o mundo das artes.

Um dos casos de injustiça intelectual mais flagrantes de nossa época foi o de Jorge Luis Borges, a quem recusaram sistematicamente o prêmio Nobel, simplesmente em virtude de sua atitude política de oposição. Borges é um dos escritores latino-americanos mais importantes do século; talvez o mais importante; no entanto, o prêmio Nobel foi atribuído a Gabriel García Márquez, *pastiche de Faulkner, amigo pessoal de Fidel Castro e oportunista nato. Sua obra, a despeito de alguns méritos, está impregnada de populismo e não está à altura dos grandes escritores que foram mortos no esquecimento e que foram descartados pelo poder* (ARENAS, 2012, p. 419, grifos nossos).

Diga-se, conforme a mesma lógica - só que a contrapelo - que boa parte do fenômeno editorial devido a Reinaldo Arenas, e a outros escritores renegados, dava-se por sua imagem de mártir ou de resistente *rebelado das letras* - sob cuja insígnia ele era tão bem vendido no exterior (ainda que, obviamente, nunca como um *best seller*). Na verdade, uma atenção bem menor *dos apreciadores da dissidente literatura cubana* era

dispensada à realidade de todas as violações, de todas as viciações e de todas as condições misérrimas de vida às quais, na prática, eram submetidos os narradores *de suas histórias tão instigantes*.

Tanto é desse modo que os editores de Reinaldo Arenas na França, bem como alguns intelectuais (tidos como de esquerda) e alguns críticos literários - a exemplo de Angel Rama e de Eduardo Galeano, no Uruguai - disseram-lhe, quando de sua fuga para os Estados Unidos, que ele não deveria ter deixado Cuba, *que ele deveria ter resistido ali, como nativo, até à morte*.

Trata-se tal apreciação da evidência de um jogo sórdido, de um espetáculo em que se pretendia ver *a pena desses escritores como a funda de David* contra o Golias da ditadura de Fidel Castro.

Desde que comecei a tomar posição contra a tirania a qual vinha sofrendo havia vinte anos, os meus próprios editores, que ganharam uma imensa soma com a venda dos meus livros, declararam-se subrepticamente meus inimigos. Emmanuel Carballo, que havia publicado mais de cinco edições de *O Mundo Alucinante* e não me pagou sequer um centavo, escreveu uma carta aberta indignada, afirmando que eu nunca deveria ter deixado Cuba. (...) Também foi o caso de Angel Rama, que publicou uma seleção de meus romances no Uruguai; longe de me escrever para me felicitar por ter deixado o país, porque ele sabia perfeitamente em que situação eu tinha até então vivido em Cuba, já que tinha me encontrado lá em 1969, ele publicou um longo artigo no jornal *El Universal*, de Caracas, sob o título: "Reinaldo Arenas em direção ao ostracismo". Nesse artigo, Rama também defendia que havia sido um erro eu deixar o país, porque tudo não se tratava senão de uma *questão burocrática* e que agora então eu estaria condenado ao ostracismo. Tudo isso foi de um cinismo muito extremado (ARENAS, 2012, p. 400, grifos do autor).

Longe de, em algum tempo, vir a concordar com quaisquer desses absurdos posicionamentos dos detratores de seu exílio, Reinaldo Arenas em breve compreenderia - com toda a clareza - que as viciações, os desmandos e as usurpações do regime comunista igualmente se replicavam - ainda que por diferentes meios e níveis de corrupção - no outro (*apenas formal e exteriormente oposto*) cenário capitalista:

Compreendi então que, fora de Cuba, *a guerra recomeçava*, mas agora de uma forma muito mais insidiosa; menos terrível que a guerra conduzida por Fidel Castro contra os intelectuais, mas nem por isso menos sinistra. (...) eu também já sabia que o sistema capitalista era sórdido e mercantil. A diferença entre o sistema comunista e o sistema capitalista? Todos dois nos dão chutes na bunda, mas no sistema comunista se tem de aplaudir isso, ao passo que no capitalista se pode

berrar, *eu vim aqui para berrar!* (ARENAS, 2012, p. 400, grifos do autor).

Fora do alcance do regime comunista, o poeta holguinero sabia que, ao menos - naquela *democracia de festins e de comilanças* (à qual todos também se vendiam) -, ele poderia abertamente *gritar, esgoelar-se*. Poderia ser o escandaloso, o inconveniente de sempre - *sem que mais lhe detivessem o corpo*, sem que diretamente mais lhe prendessem e *lhe torturassem a carne* por conta do seu protesto, *por todo o seu excesso*.

No/do exílio levaria sempre consigo, *de um jeito ou de outro*, o seu berro, o seu grito contra a vituperação da liberdade - o que, então, talvez tenha feito dele e de sua obra *algo* ainda mais desinteressante de *se pôr à venda* naquele exílio: “A toda parte levaria o meu grito; era o meu tesouro, tudo o que eu possuía. Por conta dele me desdenhavam. Por nada eu o venderia” (ARENAS, 2012, p.401).

Por isso, então nos Estados Unidos, ele seguiria a questionar inclemente, veementemente as conjunções dos efeitos e dos dispositivos dos poderes em seus arranjos - ora *supostamente democráticos e de superlativo capitalismo hipócrita*: de falsa liberdade, de dissimulada comunicabilidade, de aparência mera de justiça *nos discursos por todos os lados*, de utilitarismo e de egoísmo *absolutamente mal disfarçados*.

Exercia essa crítica em cotejo aos horrores que, *havia pouco*, tinha experimentado *de quase toda a sua vida* e - por último - com a máxima intensidade no comunismo da Ilha. E demandava, afinal, *o que era melhor? Onde, com efeito, estaria a liberdade? Existiria o paraíso que tanto prometiam os adutores e os falsos adoradores?*

E isto é a verdadeira liberdade? (referindo-se à democracia) Servir a esta corja estúpida que reduz tudo a esquemas, gente que confunde democracia com má educação? (referindo-se, sobretudo, aos intelectuais) Que acha que a democracia é passear seminu, mostrando todos os seus dons à multidão adutora, que é capaz de beijá-lo? (referindo-se, modo geral, à classe artística) É este o fim? Esta hipocrisia constante, este constante repetir *que estamos no paraíso e que tudo é perfeito?* E, de fato, estamos no paraíso? E realmente (...) existe tal paraíso? E se não existe, por que procurar inventá-lo? Por que nos enganarmos? *Por acaso encontramos o lugar que nos foi prometido? Por acaso, já tivemos o consolo e o descanso? Por acaso já não há mais nada o que desejar?* (ARENAS, 2012, p. 388, grifos nossos).

Ante toda a hipocrisia e toda a falsidade - as quais comandavam soberanas as regras e os ambientes de suas novas relações - Reinaldo Arenas pôde, então, descobrir e comprovar os paradoxos de algo, até ali, inédito e inusitado para ele: uma *esquerda de intelectuais de luxo*, de *comunistas de veludo* - distinta da dos ditatoriais comandantes de ferro de Fidel Castro, posto que provavelmente *não tão menos cruel do que a deles*. Uma *fauna*, enfim, *muito estranha* - a qual ele antes desconhecia em Cuba.

Descobri então uma fauna que eu não conhecia em Cuba: a dos comunistas de luxo. Lembro-me que em pleno banquete na Universidade de Havard um professor alemão me disse: “Eu compreendo de alguma forma tudo o que você possa ter sofrido por lá, mas eu sou um grande admirador de Fidel Castro e admirador de todas as suas realizações em Cuba”. Nesse momento, o homem tinha diante de si um prato magnificamente servido, então eu repliquei: “Muito bem que o senhor admire Fidel Castro, mas nesse caso não pode continuar a degustar este prato, porque nenhum dos habitantes de Cuba, nenhum, exceto os oficiais, pode comer nada parecido com isto. Então eu tomei do seu prato e o atirei contra a parede (ARENAS, 2012, p. 401).

No que segue, Arenas fala-nos mais *de seus (des)encontros com essa esquerda de ocasião* - e de *tão bem sentados* efeitos e intenções discursivos. “Meus encontros com essa esquerda oportunista e fascista sempre foram muito polêmicos. (...) Eduardo Galeano, por exemplo, leu um longo discurso me atacando... ele, que era oportunista, hipócrita e aproveitador do sofrimento do povo cubano” (ARENAS, 2012, p. 402). Arenas mesmo nos explica, então, as prováveis motivações - as quais, de um modo geral, conduziram *a essa espécie de desprezo* os intelectuais cubanos e a sua produção *fora de Cuba*:

Não é à toa que se dá esse desprezo pela literatura cubana justamente em seu exílio: é que, na verdade, o exílio cubano não interessa verdadeiramente à literatura; o escritor deve ser visto como qualquer coisa de estranho, ele mesmo como um personagem nativo, como um anormal. (...) a literatura, além do mais, não traz dinheiro, praticamente ninguém demonstra interesse em comprar um livro de Labrador Ruiz¹² ... e mesmo Lydia Cabrera¹³ se vende penosamente em

¹² Enrique Labrador Ruiz (1902-1991) foi dos escritores cubanos que também terminou os seus dias nos Estados Unidos. Ainda que não tivesse sofrido perseguição demasiado ostensiva por parte do regime, voluntariamente ele se exilou, em 1980 - haja vista o então insuportável clima à produção intelectual em Cuba. Ele ficou conhecido pela prosa a qual, ele mesmo, denominou de *gaseiforme*, com romances de sentida influência surrealista (*El laberinto de sí mismo*, 1933, *Cresival*, 1936 y *Anteo*, 1940) - os quais se caracterizam pela angústia existencial, pela busca do inapreensível e por uma percuciente divagação em seu estilo. De notas inegavelmente oníricas, percebe-se, ademais, em seus escritos, o entrelaçamento de suas memórias e de suas ideias pessoais, diluídas justamente no que o autor chama de um *gas de novela* (Cf. http://www.ecured.cu/Literatura_cubana. Acesso em 02 de Out., 2015).

Miami. Em suma, a literatura cubana no exílio não dá em nada (Cf. ARENAS, 2012, p.403).

Arenas reconhece, no entanto, que o exílio - em si - já era, só por ele mesmo, algo destruidor: *atestado de decadência da alma cubana*, porque lhes representava (aos escritores) a emblemática destruição *da vontade e do desejo de serem cubanos*, e ao povo cubano a sua *manumissão - como massa informe e sem mais reação à ditadura na Ilha*.

Ele reconhece isso ao espelhar *na sua* a mesma miséria de Lydia Cabrera (antes uma grande e cortejada dama), cuja revolta e resistência *não existiam mais*. Ao tê-la visto *cega*, Arenas compreendia que ela representava uma grandeza e um espírito de revolta que se apagaram - a, sem dúvida, não mais reacender *em nenhum outro escritor de nenhuma outra geração* (nem em Cuba nem no exílio).

Uma das maiores damas de nossa história, totalmente reclusa e esquecida; ou melhor, rodeada de gente que nunca leu nenhuma de suas obras e que unicamente procurava uma oportunidade jornalística efêmera - graças à decadência daquela mulher brilhante. Ela era um tipo de paradoxo e também um símbolo das circunstâncias trágicas em que todos os escritores cubanos de todos os tempos sofreram; em uma Ilha, estávamos condenados ao silêncio, ao ostracismo, à censura e à prisão; no exílio, ao menosprezo e ao esquecimento, por parte dos próprios exilados. Uma espécie de sentimento de destruição da vontade tomou, assim, conta dos cubanos - é que, em sua imensa maioria, eles não toleram a grandiosidade, não suportam que ninguém se destaque do lote e eles querem rebaixar todo mundo ao mesmo nível de mediocridade (ARENAS, 2012, p. 404).

Na caricatura de um grotesco *burgo diluído* - a que, segundo Arenas, reduzia-se a Miami *dos cubanos que desprezavam os cubanos* -, ele igualmente era visto como *mais uma atração, como mais uma novidade*: como se fosse *mais um dos fantasmas da Ilha*. “Nos poucos meses que passei em Miami, não encontrei a menor tranquilidade” (ARENAS, 2012, p. 405-6).

¹³ Lydia Cabrera Infante (1899-1991), conhecida por sua dedicação de praticamente toda a vida à pesquisa da cultura e da religiosidade afro-cubana, utilizou-se também dos elementos dessas tradições para compor os seus *Cuentos negros de Cuba* (1936) e aquela que, certamente, corresponde à sua obra prima - *El Monte* (1954), considerada a *bíblia dos estudos antropológicos afro-cubanos*. Em 1955, publicou ainda os seus *Refranes de negros viejos*, em que se dedica, em uma prosa romanceada - *infundida em lendas e no imaginário afro-cubano* -, a narrar as origens, os mitos e os ritos da *santería*. Para ela, que transformou a tradição oral da presença afro-cubana em literatura, desentranhar as raízes profundas e vivas as quais deixaram os africanos na ilha, os seus conceitos mágicos e religiosos, as crenças e as práticas importadas da África durante vários séculos e de modo ininterrupto, era o mais importante. Opositora da ditadura de Fidel Castro desde o início, ela deixou a ilha pelos Estados Unidos, em 1960, e jamais retornou (Cf. http://www.ecured.cu/Literatura_cubana. Acesso em 02 de Out., 2015).

Em Miami, eu não passava de mais um fenômeno bizarro que convinha exibir, convidar, antes que perdesse o brilho, antes da chegada de um novo personagem que lhe suplantasse. Eu não tinha paz para trabalhar; menos para escrever. Sem contar que a cidade, que não é exatamente uma, mas antes um tipo de burgo diluído, uma cidade de cowboys em que o automóvel substituiu o cavalo, me aterrava. Eu estava habituado a uma cidade com ruas e calçadas; uma cidade dilapidada, mas onde podíamos caminhar e interrogar o seu mistério, e ter eventualmente prazeres. Aqui estava em um universo frio, destituído de mistério, cheio de cubanos que não pareciam ter vindo de Cuba e no qual a solidão assume uma dimensão muito mais agressiva (ARENAS, 2012, p. 406).

De fato, Miami parecia a Reinaldo Arenas uma cidade inteiramente sem alma, como se todos ali estivessem vivendo em estado de paranoia perpétua, totalmente encerrados. “Se Cuba era o inferno, Miami era o purgatório” (ARENAS, 2012, p. 407). A propósito, toda essa paranoia sem consolo que se dava no exílio não causava no artista senão a sensação de que ele estava a inutilmente tentar *fugir de si mesmo*. Para ele, era como se o exilado fosse uma sombra - *que não se encontrava mais em lugar nenhum*. Não havia, enfim, lugar certo para *nenhum daqueles expatriados cubanos*, a sua verdadeira condenação consistia em *não encontrarem mais a paz* - e em darem pela própria morte.

Que somos neste palácio, senão coisas inúteis, relíquias de museu, prostitutas reabilitadas? De nada serve o que fizemos se não dançarmos ao som da última clarinada. De nada serve. E se pretendes retificar os erros, não és senão um traidor. E se pretendes modificar as bestialidades, não és senão um cínico revisionista. E se lutas pela verdadeira liberdade, estás a ponto de dar-te com a própria morte... (ARENAS, 1984, p.288).

Reduzidos à inutilidade, *no democrático palácio do exílio*, tudo aquilo com que tinham sonhado, os lugares onde descobriram *uma paisagem, os primeiros livros os quais leram, as suas primeiras aventuras amorosas...* permaneciam para os exilados (e ainda para poucos deles) somente como *reliíquias* - das quais não seriam mais *sequer minimamente* restituídos. É como se naquele exílio não fossem eles mais do que inservíveis fantasmas... sombras: cujas realidades não poderiam jamais ser novamente atingidas, e cujos únicos direitos consistiriam em doravante *retificar os erros e dar-se com a própria morte*. “Eu não existo mais desde que cheguei aos Estados Unidos; desde então eu comecei a inutilmente fugir de mim mesmo” (ARENAS, 2012, p.406).

Na empreitada dessa fuga inútil de si, Reinaldo Arenas prosseguiu até Nova Iorque. Ali, de início, a imensidão da *Big Apple* pareceu-lhe mitigar a mesquinhez dos

costumes que ele primeiro encontrou em Miami. E ali ele até voltou *às suas andanças*, posto que não demorasse muito para que *uma tristeza - a qual não parecia mais ter fim* - lhe voltasse a açodar os passos, e o arrancasse do mesmerismo daquelas que não eram *como as ruas de Cuba*. “Enquanto outros dissabores iam-se apossando de mim, com essa *tristeza de exilado que é exilado de seu exílio*, comecei a andar por toda aquela cidade, para mim ainda desconhecida e aparentemente sem fim” (ARENAS, 2012, p.454, grifos nossos).

Ora, por certo que ele sabia - por mais que andasse - que o encontro consigo somente estaria na imanência da vida - a qual, para ele, *só poderia ser e estar em Cuba*. Jamais estaria na transcendência tributária *a nada exterior ou ulterior a si* - por maior e por mais suntuoso que fosse. Daí que, a traspasar os círculos íferos, das felicidades viciosas e falsas de Manhattan, Arenas mais uma vez testemunharia a autenticidade de uma existência que não se estremunharia e que não se dobraria diante nem de opressão nem de sedução nenhuma; que a tudo resistiria com a coragem de si - mas que, todavia, se sabia irrefutável e tragicamente destinada a *morrer no exílio*. Ali, *sozinha em si* - exilada de si *na utopia da Ilha* (de Manhattan).

Invariavelmente, naquela última desolação de Nova Iorque, pousaria o mesmo retrato da vida de Arenas: sempre fugidia, dentro da prisão a que não se enquadravam nem a sua obra nem os seus sonhos; do poeta a fugir incessantemente - ainda que sem resultado - de toda a perseguição de que sempre foi alvo; a desesperadamente esconder, nos lugares mais improváveis, os originais de seus textos e de seus sentimentos (condenado a não poder evadir-se de si mesmo).

Talvez por isso, nem ele, nem nenhum de todos os outros escritores *mortos pelo sistema* alcançaria aquela a que corresponderia a obra mestra dos ideais éticos, estéticos e utópicos de uma *Cuba libre* - a qual lhes concederia a fuga definitiva do regime de Fidel Castro e a efetiva libertação do seu passado e do povo cubano.

Entretanto, o que havia de invencível no seu estranhamento exilar não deixaria, por certo, de constrangedoramente segui-lo - até o fim de seus dias -, sem que o escritor desterrado pudesse ou tivesse como do contrário iludir-se. Aqui, Reinaldo Arenas descreve um pouco mais desse seu *estranhamento*, dali então com o mendaz brilho de Nova Iorque - a luzi-lo, renhido, como um autor que compungidamente se busca a si, e

que é porfiado a inventar-se e a encontrar-se (consigo) como *exilado de seu próprio exílio*:

Aqui, o exilado parece uma pessoa que perdeu o seu amante e que procura em cada novo rosto o rosto do amado; após, não cessando nunca de mentir a si mesmo, acredita tê-lo encontrado. É este rosto que acreditei ter reencontrado com a minha chegada a Nova Iorque, ainda em 1980 (ARENAS, 2012, p. 408).

Reinaldo Arenas - ele mesmo - se arrosta, então, sabidamente nesse homem *em busca do impossível*, em busca - sem mais nenhum medo - *dele mesmo*: lutando *invencivelmente* contra o que nem sequer poderia atacar... O que lhe valeu todo o esforço ético e estético nessa/dessa utópica perseguição foi, do que à sua vida se seguisse, *o encontro total e inevitável dele com ele mesmo* (Cf. ARENAS, 1984, p.131).

Somente com esse encontro final, é que ele perceberia finda *toda proposta de libertação* como algo improcedente... isso porque *não se pode, não se tem como perder (-se) para si mesmo* - senão como utopia! O autor de si *dá-se por si* a respeito da insensatez de então pretender modificar *o que precisamente lhe formava*. E percebe que, por último, não se pode contar senão consigo mesmo para *fazer-se e desfazer-se de si*: “Poderei ajudar-te a fazer-te ver que sempre deves contar somente contigo” (ARENAS, 1984, p. 139).

Não acredito que sejas tão bobo para pensar que existe alguma maneira de te libertar. O fato de se procurar essa libertação, não é por acaso se entregar a outra prisão mais terrível e obsessante? (...) supondo que encontres essa libertação, não seria isso mais espantoso do que a própria procura? Do que a própria prisão em que imaginas que te encontras? Isso é o que procede em se pensando nessas futuras derrotas, as que sempre acontecem depois da vitória (ARENAS, 1984, p.132).

O autor, conquanto não acreditasse nunca em derrotas, tampouco se espantava. A sua vida, ida, bem vivida, tinha sido concebida como genuína e perdida criação de si - porque ela era um doce e dorido mistério a ser corajosamente enfrentado. Foi vida da qual nada se prometeu e da qual não se pôde - com vitórias - conjurar, a fim de querer libertar *quem ou o que quer que fosse*. É que vida *vivida como obra de arte* não seria, por fim, vida como dogma, como código *ou como história*, mas como um mistério (vital): a ser atacado por diferentes partes - sabendo-se por ele, de antemão, vencido (vivido).

Mistério ao qual *se fazer face*, ao qual *atrever-se!* Posto que não como premissa a querer desvendá-lo (o que seria terrível), mas com o fim de - como intérprete - jamais dar-se *por ele* derrotado (Cf. ARENAS, 1984, p.11).

Nesse seu derradeiro (des)encontro em Nova Iorque, com o mistério da vida, foi-lhe possível igualmente constatar que as desgraças da terra eram mesmo muitas... muitas, *porque ele era poeta...* “porque de todas as desgraças da terra, que são muitas, nenhuma é tão terrível como a do poeta, porque não tão somente tem de sofrer com mais veemência todas as calamidades, como também tem de interpretá-las” (ARENAS, 1984, p. 286).

Fez o impossível e conseguiu aquilo a que então se propunha, só por isso talvez ele tenha sido um verdadeiro intérprete do *heroísmo de si*. Ou algo melhor, talvez ele tenha sido *um homem*. Melhor ainda - e agora sem mais qualquer sombra de dúvida -, ele se fez *um escandaloso e réprobo intelectual homossexual*, amante máximo da vida, dos rapazes, das letras, da gente e da terra de Cuba; crítico mortal de todos os desusos do poder (dentro e fora da Ilha) e esteta da própria existência - da corpografia da total escrita de si, *ao preço de sua própria vida*.

A melhor maneira de se chegar a conhecer, *o que quer que seja*, é viver. Viver é, por isso, o preço justo a sempre ser pago por todo aquele que quer, *e que ousa conhecer*. Mas viver como viveu *e conheceu* o poeta *guajiro*, talvez os tempos *agora* já não permitam mais... já que é terrível nascer e viver *no tempo das grandes oportunidades*, já que todo sacrifício morre ora reduzido ao seu individuado valor (Cf. ARENAS, 1984, p. 302).

A encerrar a *escrita dessa sua vida vivida ao custo do sacrifício de quase nenhuma oportunidade*, Reinaldo Arenas deixa aos seus leitores uma *carta de adeus*:

Eu lhes deixo de legado todos os meus terrores, mas também a esperança de que Cuba será livre um dia. Sinto-me satisfeito de ter contribuído, ainda que muito modestamente, ao triunfo dessa liberdade. Pela minha morte não há senão um responsável: Fidel Castro. O sofrimento do exílio, a dor da expatriação, a solidão, as doenças que pude ter contraído no exílio, não teria seguramente passado por tudo isso se tivesse vivido em liberdade em meu país. Exorto o povo cubano, tanto do exílio quanto da Ilha, a continuar a lutar pela liberdade. Minha mensagem não é de derrota, mas de luta e de esperança. Cuba será livre. Eu já estou. Firmado: Reinaldo Arenas (ARENAS, 2012, p. 443).

Inevitavelmente haveria de ser assim, porque, afinal, “tudo morre por uma lei universal (...) Até este mundo tão belo e tão brilhante que habitamos...” (ARENAS, 1984, p.284).

Referências:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ática, 1989.

ARENAS, Reinaldo. **Avant la nuit**. Traduite de l'Espagnol (Cuba) par Liliane Hasson. Arles: Babel, 2012.

_____. **Celestino antes da madrugada**. Tradução de J. Teixeira de Aguiar. Porto: Ambar, 2006.

_____. **O Mundo alucinante**. Tradução de Paulo Octaviano Terra. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. **Necesidad de Libertad**, grito luego existo. Miami: Ediciones universal, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica**, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERND, Zilá; GRANDIS, Rita (Orgs.). **Imprevisíveis Américas**: questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre: Sagra-DCLuzzato; ABECON, 1995.

CABRERA, Lydia. **El monte**: Biblia de las religiones afrocubanas. Linkgua digital, 2015.

_____. **Cuentos negros de Cuba**. Linkgua digital, 2015.

_____. **Refranes de negros viejos**. Linkgua digital, 2015.

CORBIÈRE, Tristan. **Les amours jaunes**. Paris: Presses Universitaires du Mirail, 1992.

DEPALMA, A. **O Homem que inventou Fidel Castro**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

FOUCAULT, M. **A Hermenêutica do sujeito**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

_____. **A Coragem da verdade**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Saraiva, 2008.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. "Autobiografia": os territórios da memória e da História. In: LEENHARDY, J.; PESAVENTO, S.J. (ed.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998, P.295-308.

LABRADOR RUIZ, Enrique. **El laberinto de sí mismo**. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1933.

_____. **Cresival**. La Habana: Talleres Carasa, 1936.

_____. **Anteo**. Novela gaseiforme. La Habana: Talleres Carasa, 1940.

LEZAMA, LIMA. **Paradiso**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MACIEL, Márcio Antonio de Souza. **A homotextualidade em “El color del verano”, de Reinaldo Arenas**, ou quando o desejo assume corpo no texto. 2011. 199 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2011

OLÍVIO, Mariana Peters. **Reinaldo Arenas: encarceramento no mundo, voz no exílio**. 2009. 103 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita, Instituto de biociências, letras e ciências exatas de São José do Rio Preto, 2009.

PIÑERA, Virgilio; ARRUFAT, Antón. **La isla en peso: obra poética**. Barcelona: Tusquets Editor, 2000.

PIÑERA, Virgilio. **La carne de René**. Buenos Aires: Alfaguara, 1985.

PIÑERA, Virgilio. **Electra Garrigó**. Paris: Les Solitaires intempestifs, 2005.

PROUST, Marcel. **Le temps retrouvé**. Paris: Editions Flammarion, 2015.

RIMBAUD, Arthur. **Une saison en Enfer, suivi de Les Illuminations**. Paris: Le Livre de Poche, 2013.

SADE, Marquês de. **Os Cento e Vinte Dias de Sodoma**, ou a escola da libertinagem. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SÓFOCLES. **Electra**; EURÍPIDES, **Hécuba**. Tradução de Mário de Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Outros

http://www.ecured.cu/Literatura_cubana. Acesso em 02 de Out., 2015.

<http://www.hicuba.com/geografia.htm>. Acesso em 02 de Out., 2015.