

# Quando o Escritor Gagueja: Transgressão e Resistência na Ficção de Reinaldo Arenas

**Gabrielle Forster**

*Universidade Federal de Santa Maria*

## **RESUMO**

O presente artigo analisa os romances *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquíssimas mofetas* e *Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas, objetivando demonstrar o caráter resistente que há nos empreendimentos de ruptura com o encadeamento lógico do enunciado visível nesses textos. Ao fazer variar a experiência, multiplicando o dito através de novas versões, divergentes pontos de vista e asserções paradoxais, as referidas ficções apostam em uma composição de texto dinâmica e compõe uma visão de realidade e de subjetividade múltiplas e ambíguas, transgredindo a fatalidade da trama em fugitivas percepções.

**PALAVRAS-CHAVE:** Reinaldo Arenas. Repetição. Transgressões formais.

## **ABSTRACT**

The novels *Celestino antes del Alba*, *El palacio de las blanquíssimas mofetas* and *Otra vez el mar*, by Reinaldo Arenas are the object of discussion in this analysis which highlights the aspect of resistance quite visible through the movements of rupture and logical sequence in Arena's texts. By providing another sort of experience where whatever is said becomes multiple through divergent viewpoints, new versions and paradoxical assertions, Arena's fictional works show a dynamic textual composition and offer a plural and ambiguous vision of reality: one that transgresses the predictability of the plot into fugacious perceptions.

**KEYWORDS:** Reinaldo Arenas. Repetition. Formal transgressions

É pelo grito que Arenas reconhece sua existência, configurando uma obra na qual denúncia e ficção se mostram inseparáveis. Se, para ele, a literatura só foi possível como um sacrifício, visto que para escrever teve que enfrentar as maiores adversidades, oriundas da perseguição, do encarceramento e do silenciamento impostos pela ditadura de Castro, é também nela que encontra a potência de sua liberdade. Ao fazer da literatura a força motriz de sua vida, impregnou-a com esse mesmo sangue apaixonado. Características do autor podem ser reconhecidas nos seres criados por este, da mesma forma que dados biográficos e experiências testemunhadas são transformadas em matéria literária. “In Arenas, life and art are intertwined, and the confluence of the biographical and the fictional provides him with ways to confront his demons” (OLIVARES, 2013, p.3). Portanto, como explica Olivares, podemos aprender sobre Arenas não só com sua autobiografia, mas também com seus romances autoficcionais, nos quais é possível reconhecer, pelo viés de seus personagens, sua posição anticastrista e a decepção com a Revolução na qual inicialmente acreditou, a luta para romper com o estigma de seu desejo homoerótico e a sensação de estrangeiro que o acossa tanto em seu país como no exílio.

Como “a lo largo de su obra [Arenas] se transforma, se desdobra, se integra, se multiplica e, incluso, se difumina, a veces como narrador, otras como personaje, ya sea de sua creación o recreación de los otros autores” (PEÑA, 2008, p.51-52), considerar a relação intrínseca entre vida e obra em sua literatura, como o faz grande parte da fortuna crítica do escritor, não significa dizer que deve-se partir de uma análise psicológica, de teor impressionista, que desconsideraria o riquíssimo trabalho de mediação elaborado em seus textos, mas reconhecer, como o faz Olivares, que os aspectos pessoais da vida do escritor, sobretudo sua relação conflituosa com a Cuba revolucionária, sua sexualidade e a ausência marcante da figura paterna, são chaves cruciais para desentranhar a complexidade de sua obra, de modo que as marcas biográficas devem ser tomadas como mais um dos

intertextos que ampliam as possibilidades de diálogo e compreensão de sua cosmovisão ficcional.

Nesse sentido, para observar o caráter resistente da obra de Arenas, recorre-se à intersecção entre arte e política conforme a concebe Rancière, ou seja, não como um ato que supõe engajamento ou denúncia a uma causa social, mas como uma atividade que desestabiliza as ordens articuladas, ao reconfigurar o campo do sensível a partir do desentendimento suscitado pela inserção de uma percepção distinta que intervém nas ordens vigentes, tornando visível o que antes não tinha lugar no comum partilhado. Para o referido autor:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la turba en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera que divide ese tiempo y puebla ese espacio (RANCIÈRE, 2005, p.13).

Assim, quando o contexto aparece na literatura de Reinaldo Arenas não é para ser retratado, mas transposto. As estratégias estéticas cavam essa possibilidade, surpreendem os personagens num inédito. Eles são capazes de inventar a vida, “de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.22). Disso resulta o caráter vitalista de seus textos e as estratégias estéticas encontradas para transgredir a fatalidade da trama, fazendo confluir no mesmo plano ações muitas vezes discrepantes. Por meio de uma composição de texto dinâmica, ambígua e paradoxal, a obra de Arenas multiplica a realidade e libera o desejo, desconstruindo “la hegemonia del real que se autopostula como lo único, lo uno y lo unitário” (MASTACHE, 2008, p.33)

Na ficção de Arenas, quando a palavra literária se encadeia configurando um movimento fomentado na inércia, o que é uma constante em seus romances, a tensão que se produz advém de uma narrativa que avança em espiral, girando

sobre o mesmo fato, para atualizá-lo e iluminá-lo nos volteios que se encontram. Desse modo, a compreensão dos acontecimentos amplia-se, acrescida de novas perspectivas, refratas pela focalização do protagonista ou de outros personagens, ao mesmo tempo que a sensação de asfixia pela improbabilidade de escapar do contexto repressivo no qual se movem, instala-se implacável. No entanto, ao lado da angústia, provocada pelo retorno dos eventos, que aprisionam os personagens na inalterabilidade de um recomeço circular, desliza o desejo, a provocar compreensão e revolta.

Os personagens arenianos reconhecem o inadmissível da situação e não se rendem ao que parece sem saída. Frente ao intolerável abrem portas (im)possíveis: gritam no silêncio imposto, intuem o que vai além do visível, voam na imaginação sem amarras, supõem a existência de uma alternativa de vida diversa, constroem refúgios interiores inalcançáveis, se desdobram, fantasiam. E escrevem: geralmente há um escritor nas obras de Arenas.

Nessa escritura, nota-se uma espécie de gagueira para dizer algo que só se enuncia no trajeto e de maneira vaga e imprecisa, visível por meio dos estremecimentos que seus escritos provocam no que tange à estruturação da trama narrativa. Em seus romances é possível observar empreendimentos de ruptura com o encadeamento lógico do enunciado, que impedem a formulação de um significado unívoco e exato. Portanto, é em uma concepção de texto dinâmica – formulada não como um produto finalizado, cuja comunicação se daria de forma exata, mas como algo em movimento, processual como o sujeito que o produz e que, por isso mesmo, assume em sua busca desvios e diferenças – que seus escritos se articulam. Neles, o dito é sempre multiplicado: retorna ao texto sob outro ângulo, em uma versão modificada, a partir de um assunto diferente, descortinando novas possibilidades, pelo viés de uma tessitura discursiva alucinante; considerando que:

la alucinación, como estructura significativa en las novelas de Reinaldo Arenas, debe entenderse como el principio generador de formas del cual depende la formalización parcial y total de sus obras que, por funcionar como un prisma, refracta y proyecta la realidad dentro de los textos como una gama de ilusiones y espejismos evanescentes que tergiversan grotescamente los hechos narrados (NAZARIO, 1995, p.9).

Com isso, nota-se que esses textos se afirmam e se constroem como tentativa incansável de pronunciar algo que escapa continuamente, sendo por isso que retomam os eventos, que voltam a desenvolver as ideias, na busca de palavras que lhe faltam, incapazes de pronunciar com exatidão uma visão que é apenas vislumbrada, fugitiva, inapreensível. Nesse sentido funcionam as transgressões relacionadas ao encadeamento da trama produzidas nos romances de Arenas, a começar pela inserção explícita de mais de um final em *Celestino antes del alba*. Esse recurso estético, que sinaliza o término por três vezes, tornando visível ao leitor um aspecto que não precisaria ser mencionado, mas que o é precisamente para ser desestabilizado, iluminando o caráter criativo e móvel do texto, se vê intimamente relacionado com aspectos temáticos da obra.

Ambientado pelo período cubano pré-revolucionário, subdesenvolvido e fundamentalmente agrícola, o referido romance é narrado pelo prisma de um menino camponês que encontra no devaneio a única forma disponível para escapar da violência e da miséria a que está submetido no ambiente familiar e rural. Em meio ao trabalho no campo, à fome e à agressão que sofre, principalmente de seu avô, a quem dirige um grande ódio, emergem acontecimentos paralelos que, movidos pela imaginação do protagonista, espelham a face invertida e colorida de uma infância assassinada pela pobreza e pela brutalidade.

Em um primeiro momento, visualizamos que o não fechamento do relato se vincula ao mal-estar provocado pelo ambiente castrador configurado no romance, pois a impossibilidade de concluí-lo acentua a situação precária e asfíxiante enunciada ao longo de todo o texto como um fato persistente para o qual não

parece haver saída, encerramento. A partir disso, também surge certa dificuldade em compreender e transmitir com exatidão a força arrebatadora da miséria sentida e observada pelo narrador menino:

Yo no sé ni qué decir. Como las cosas en casa andan tan mal: yo no sé, a la verdad, ni en qué pensar. Pero, de todos modos, pienso. Pienso, pienso... Y ya Celestino se me acerca de nuevo, con todas las yaguas escritas bajo el brazo, y los lápices de carpintería clavados en mitad del estómago (ARENAS, 1980, p.17).

Com a citação acima percebemos que seu pensamento, ainda informe e em processo, martelando com insistência, forçando a pensar o desconforto, o desconsolo, atrai imediatamente a escrita do primo imaginário com a proibição que a circunda. É que o discurso aqui se rebela como liberdade de criação frente à opressão propagada ao redor. Por isso, adquire esse caráter de experiência, de encenação, visualizada no recomeço contínuo que revela o intolerável, mas também investe na capacidade de invenção, através da qual são descortinados, a partir do desassossego, fluxos de desejo que figuram enquanto possibilidades sufocadas, mas potenciais.

Logo, em *Celestino antes del alba*, a ruptura com o encadeamento conclusivo faz alusão à poesia interminável mencionada ao longo texto, pois no recomeço incessante da trama se observa o mesmo princípio dinâmico visível nestes diálogos: “¿Falta mucho para que termines de escribir esa poesía? Todavía no he empezado” (ARENAS, 1980, p.92); “Crees que algún podrás terminar de escribir lo que estás escribiendo [...] No sé lo que me falta todavía. ¡Pero ya siento que estoy a empezar!” (ARENAS, 1980, p.116). Assim, nessa contradição de um texto em construção, porém ainda não iniciado, reside um ato de resistência contra a realidade dura e imutável, já que sua criação contínua aposta na possibilidade sempre renovadora de reinventar a vida, de descobrir no seu desenrolar o traçado de novas paisagens.

Iluminada diretamente pela epígrafe “soy el que sin cesar, me hago” (ARENAS, 1980, p.173), retirada da obra de Tristán Corbière, essa configuração cambiante e criativa de subjetividade também se afirma na maneira como não apenas essa epígrafe, mas também outras são inseridas no romance. Neste, essas passagens ao invés de abrirem capítulos, vão sendo distribuídas em diferentes momentos ao longo do texto, dispostas em folhas em branco que interrompem o discurso, às vezes cortando frases e até mesmo palavras. Além disso, não remetem apenas a trechos de obras literárias, já que em alguns casos são assinadas com o nome de um personagem do próprio texto, conforme podemos observar nestes exemplos: “Fuimos a recoger caimitos y lo único que encontramos fue unas guayabas verdes. MI ABUELA” (ARENAS, 1980, p.21); “Para mí no hay nada como las albóndigas. UMA DE MIS TÍAS” (ARENAS, 1980, p.211, grifo do autor).

Assim, dito recurso, original e desestabilizador, racha a função habitual que esses pequenos fragmentos introdutórios exercem. No processo de interpenetração que ocorre aqui, o sentido de seu uso é multiplicado: não apenas ilumina o pensamento desenvolvido na obra e recupera a necessidade de buscar outras palavras para dizer uma percepção que excede o dito; mas também afirma o caráter dinâmico e dialógico do texto e do sujeito de seu discurso. Nesse sentido, a seleção diversificada dessas epígrafes, na forma inusitada como são agregadas ao referido romance, simula um entrecruzamento contínuo de vozes que, por sua vez, se aproxima da concepção bakhtiniana de plurilíngüismo, de acordo com a qual a “língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única [...] Como linguagem viva ela é sempre plural: pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais” (BAKHTIN, 2002, p.96).

Nessa zona de contágio, gerada através do uso incomum das epígrafes, somada à inclusão visível de mais de um final em *Celestino antes del alba*, se configura uma quebra abrupta no desenvolvimento linear da narrativa que também

pode ser observada em outros romances de Reinaldo Arenas. Em *Otra vez el mar*, embora a primeira parte seja dividida em seis dias, o encadeamento deles se vê dissolvido pela perspectiva intimista da narradora, cujo discurso, configurado como um fluxo de consciência contínuo, ao invés de contá-los na sequência, conforme sugere a divisão proposta no sumário, os enreda no emaranhado de seu pensamento, mesclando-os e fundindo-os com eventos do passado por analepse. Por isso, ao longo do texto há pouquíssimos parágrafos e não são eles que marcam o início dos dias, sinalizados na margem esquerda, em fonte pequena e em qualquer altura da página, ou seja, ao lado de alguma frase em desenvolvimento. Assim, desestabiliza-se a cronologia para indicar que o essencial aqui é o movimento do discurso, contínuo e oscilante como o mar, e não os acontecimentos vivenciados no decorrer das férias.

Com essa dinâmica também se constrói o texto da segunda parte, mesclando prosa e poesia em um percurso de repetição disjuntiva, a partir do qual o enunciado se ramifica em desvios, ampliando-se através de ângulos e de assuntos distintos. Desse modo, a sequência lógica é desestabilizada pela estruturação em fragmentos que recuperam com variação a mesma problemática. Em várias passagens do romance, ambientado pelo contexto cubano posterior ao triunfo dos revolucionários, é possível observar a ausência de liberdade, a impossibilidade de decidir, de escolher, ou seja, o alto grau de opressão do regime instaurado, e a decepção dos indivíduos com as mudanças nas quais acreditaram. Mas frente ao intolerável, enunciado recorrentemente, são os poemas que transbordam, em um deslizar movediço e livre sobre a página, em busca de uma palavra que excede o dito, na tentativa de expressar uma miséria humana que não comporta definições e que exige a experimentação urgente de novas possibilidades existenciais.

É na esteira de uma procura incessante por entender as limitações impostas em contraposição à certeza de que deveria haver outra forma de viver e de se relacionar, mais livre e ativa, que as duas partes do referido romance se constroem.

Disso, resultam os questionamentos que percorrem os dois discursos, demonstrando dificuldade em entender e transmitir com precisão a angústia que os acossa. “¿Qué íntimo, único terror, exclusivo, tuyo,/ secreto, no transferible, te sostiene?/ Contra el primer cuerpo/ destrozado por la metralla (y la justicia revolucionaria)/ ¿Qué altas ideas o qué resentimientos/ inmunizan tu mirada?” (ARENAS, 2002, p.168), se pergunta Héctor; enquanto a narradora da primeira parte também se interroga: “Dónde estoy, dónde estoy. ¿Dónde debo estar y no estoy? ¿Dónde recuerdo haber estado y nunca he estado? ¿Dónde estar? ¿Cómo estar? ¿Cómo llegar al sitio donde nunca estaré y debo estar para estar?” (ARENAS, 2002, p.129, grifo do autor). Entre perguntas como essas que percorrem toda a tessitura do texto se configuram os dois personagens, moventes mareados, deslocando-se no processo, em fluxos de desejo que não encontram paragem e que crescem nos volteios enunciativos, transgredindo a fatalidade da trama em fugitivas percepções.

Já em *El palacio de las blanquísimas mofetas*, o efeito disruptivo no encadeamento narrativo que perpassa todo o texto é anunciado de saída, no título da primeira parte, denominado como “prólogo y epílogo” (ARENAS, 1983, p.9), pois essa ambiguidade desconstrói o próprio princípio evolutivo do romance e contém em gérmen o processo de retomada e, por conseguinte, intensificação constante dos eventos enunciados, que dá tom não apenas a esta, mas também caracteriza outras obras arenianas. Aqui, a união paradoxal entre introdução e conclusão para inaugurar o texto sugere ser no trajeto que reside sua força e seu sentido, ou seja, não nos fatos concluídos e acabados, vivenciados pelos personagens, mas no movimento deles: naquilo que se agita no intolerável e que cresce transbordando o infortúnio das vidas ficcionalizadas.

O período de transição, entre a ditadura de Batista e a Cuba revolucionária, tematizado no referido romance, o segundo das cinco agonias de Arenas que compõe sua pentagonia, insinua um clima de transformação e esperança, logo

derrubado pela condição de instabilidade, violência e medo instaurada e pela prevalência da mesma miséria e opressão. Por isso, dos eventos narrados, que reiteram constantemente a incapacidade de ultrapassar as adversidades, se elevam questionamentos e percepções nos quais se observa o desacordo dos personagens quando pressentem que, embora sigam obstruídos pelas condicionantes externas, há fluxos resistentes a atravessar sua composição que extravasam as limitações e os fazem enxergar algo além do consenso.

Assim, na abertura de um horizonte como campo de possíveis, na descoberta de que é inviável amortecer-se e aceitar, e na certeza de que havia algo mais em suas vidas, escapando das definições e das ações mecanizadas, é possível exemplificar que o percurso da obra reside no embate entre aquilo que sufoca essas existências e aquilo que sufocado exige um espaço para acontecer, conforme nos indica a tensão latente nestas passagens: "*Aquí el terruño, aquí el infierno. Pero más allá el mar, el mar ondulando y centelleante*" (ARENAS, 1983, p.23, grifo do autor); "*Y por qué seguía muriéndome yo misma, cuando yo misma sabía que yo misma estaba muerta*" (ARENAS, 1983, p.198);

Si alguien escucha ese escarceo es posible que se raje en gritos, al no comprender el porqué de tanta felicidad. Porque aquello era la felicidad, y, como lo era, no sabíamos que lo era. Aquellas noches en que nos sentíamos así como si fuéramos más que gente trabajando [...] esas noches en que lo sabíamos todo y hacíamos como si no supiéramos nada, en que nos repugnábamos de turroneos y nos reíamos sin saber ni de qué o por cualquier bobería: aquellas noches fueron y son lo único digno de conservar en la memoria (ARENAS, 1983, p.184).

Logo, notamos que é na tentativa de definir a miséria vivenciada e de compreendê-la frente às possibilidades negadas que faltam palavras, ou melhor, que são buscadas sempre novas maneiras de enunciá-la, de descortiná-la, potencializando sua força esmagadora ao iluminar o que ela ausenta. Entre essas ausências, Jorge Olivares reconhece a do pai, a partir da qual o referido romance,

em diálogo com *Fortuna y Jacinta*, de Galdós, explora a ansiedade e a problemática do filho ilegítimo, agora pelo viés do homoerotismo. Para o referido crítico, a presença da mãe castradora é uma constante na obra areniana, frente a qual o desejo incestuoso se revela como mais uma das possíveis formas de transgressão e resistência. Desobediência que, em *El palacio de las blanquísimas mofetas*, se faz inclusive em relação aos moldes do realismo decimonônico com o qual dialoga.

Na obra de Arenas, o real e o imaginário, a lei e o desejo, a liberdade e a opressão, são partes inseparáveis de um mesmo acontecimento, residindo na tensão advinda dessa confluência discrepante a força de sua narrativa, que não apenas denuncia, mas desconstrói a soberania das experiências denunciadas e a hegemonia de um real sufocante. O movimento de busca irrefreável por novos espaços é materializado na própria estrutura gráfica do texto, que se configura como um contínuo oscilar entre pontos de vista e acontecimentos, desestruturando a verticalidade da margem da página. Por conseguinte, esse vai e vem intercambiável lança luz sobre os volteios enunciativos do texto, cujo desenvolvimento abala o princípio de causa e efeito ao configurar uma multiplicação rizomática do percurso, através da elaboração de alguns recursos estéticos.

No referido romance, a sequência discursiva é abalada pela inserção de pequenos fragmentos intitulados, que cruzam o texto interrompendo o seu seguimento. Estes, denominados como "*Digna, Jacinta y Dios*" (ARENAS, 1983, p.93), "*Fortunato y el espejo*" (ARENAS, 1983, p.126), "*Mi madre*" (ARENAS, 1983, p.132), "*LA VIEJA Y EL SOL*" (ARENAS, 1983, p.162), "*FORTUNATO Y LA LUNA*" (ARENAS, 1983, p.164) e também *Vida de los muertos* (repetido em diferentes páginas), são destacados no e do texto, configurando-se como mini-histórias que chamam a atenção para determinados personagens e/ou episódios que os envolvem, ampliando, na multiplicação, a apreensão da trama enunciada. No

mesmo sentido, há trechos que surgem dentro de outro, como se fossem novas dobras do discurso; inovação gráfica que pode ser observada no exemplo a seguir:

tan grande	Hoy traigo una tristeza
La vida, un microbio ma- añicos por	que ya casi me va haciendo
crobio. La vida, una lección	dentro. Es así, como unas
ganas de llo-	rar. Pero que no se me
lesionada. La vida, una in-	llore. Es una tristeza que
quita ni aunque	de me cae ni cuando
mensa cantidad de palabras pa-	tristeza triste que me dice:
no sé de dón-	
labreadas <sup>1</sup> .	
pensará irse. Una	
zanaco , ho-	
rita cumples mil años y todavía estás clavando cajitas ahí, en la	
fábrica.	
Zanaco, horita eres un viejo y se te habrá ido la vida. Y no sab	
rás ni	
cómo ni en qué. Se te habrá ido la vida sin saber siquiera qué	
quiere	
decir esta palabra (ARENAS, 1983, p.130-131).	

Às vezes esses textos se referem à fala de algum personagem do referido romance ou ao relato em terceira pessoa de um evento relacionado a eles; em outros casos são intertextos retirados de fontes variadas e com objetivos comunicativos diversos. Além do trecho extraído de um livro de medicina que visualizamos acima, há fragmentos de poemas da obra *El espejo mágico* e também de jornais da época, que incluem anúncios de venda, programação do teatro local, notícias sobre a revolução e propaganda de funerária. Com isso, percebe-se que a inclusão inusitada deles não serve apenas para dar veracidade à trama narrada, conectando-a ao momento sócio-histórico ao qual faz alusão, mas também demonstra a pluralidade desse discurso, dinâmico e dialógico. Logo, o acúmulo

---

<sup>1</sup> Na chamada para a nota de rodapé inserida no texto lemos a seguinte descrição: "Texto recogido de un libro de medicina sobre los locos de un sanatório" (ARENAS, 1983, p.131).

desses textos variados e interconectados, sugere que “a linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada pelas intenções de outrem” (BAKHTIN, 2002, p.100).

Ao mesmo tempo, a necessidade de incluir outros textos no texto principal demonstra a impossibilidade de apreender a existência a partir de uma única abordagem e perspectiva. De acordo com Reinaldo Arenas, em seu ensaio intitulado “Fluir el tiempo”, a vida “transcorre en dos tiempos: un tiempo oficial (pomposo y discursante) que refleja la prensa, y un tiempo real (hambriento y humillante) que se refleja en el alma y en el estómago; y, por encima de todo, un gran tiempo detenido: *el tiempo de la autenticidad*” (ARENAS, 2001, p.93-94, grifo do autor). Nesse sentido, a elaboração de *El palacio de las blanquísimas mofetas* faz alusão ao seu ponto de vista, pois nesse entremeado o referido texto se constrói, já que nele é possível observar tanto a presença de um discurso estabelecido, oficial, figurado através da inserção de intertextos, como as duas outras dimensões existenciais: aquela que se refere à maneira como os personagens se relacionam com o contexto do qual são oriundos e a outra, que emerge da capacidade de ultrapassar as condicionantes externas em termos de percepção dissonante.

Em consonância com a pluralidade textual, o enunciado aqui também se multiplica, negando a configuração de uma única verdade para os fatos e ampliando sem cessar a expressão das existências ficcionalizadas. Para isso, contribui a inserção visível de doze versões de um evento na obra e os três textos intitulados “LA MOSCA” (ARENAS, 1983, p.20-254-291), que embora se dediquem a descrever o inseto, funcionam para intensificar a insignificância e a persistência das vidas figuradas, que semelhante a um zunir incessante, representado em algumas passagens pela repetição de ruídos como “guirindán” (ARENAS, 1983, p.23-24) ou “gramañof” (ARENAS, 1983, p.163), não cansam de se pronunciar. Assim, com os inúmeros volteios em repetições ou deformações dos

acontecimentos e no acréscimo de novas perspectivas através da mobilidade de pontos de vista, da utilização de intertextos ou da introdução de novos assuntos, observar-se uma característica marcante da literatura areniana, descrita por Béjar como un

rechazo del bagaje realista-mimético de la tradición narrativa occidental empecinada en la visión de una realidad de carácter cerrado y monolítico, es decir, como sistema coherente posible de ser captado mediante la experiencia personal y la palabra transparente y certera (BÉJAR,1987, p.35).

No mesmo sentido, devem ser compreendidas as asserções paradoxais que se espalham pela obra areniana, configurando uma concepção de realidade e de subjetividade múltipla e ambígua, em consonância com o projeto do escritor, que revela em entrevista seu interesse por uma construção romanesca “en la cual se vea la diversidad de una realidad que puede ser múltiple, como es el propio ser humano” (ARENAS apud BARQUET, 1996, p.67). Por isso, em seus escritos, as fronteiras entre real e imaginário se mostram diluídas enquanto os desejos e as compreensões se revelam plurais e contraditórios, conforme podemos observar nos seguintes exemplos, retirados sequencialmente de *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* e *Otra vez el mar*: “– Qué calor más insoportable: mejor será que nos destapemos./ – Pero si ya estamos destapados” (ARENAS, 1980, p.107); “Sí, sí, sí. No, no, no. Eso es lo que quiero, pero no es lo que quiero” (ARENAS, 1983, p.106); “¿Avanzamos o retrocedemos? ¿Cómo se avanza? ¿Cómo se retrocede? ¿Cómo se puede avanzar retrocediendo? Retrocedemos, aunque decimos – hay que decirlo – que vamos avanzando” (ARENAS, 2002, p.85).

Com esses fragmentos selecionados, dentre outros que poderiam ser citados, observamos que este é mais um recurso estético elaborado na obra areniana para destituir o discurso de certezas, negando a concepção de uma única

verdade, social, pessoal. Ao desestabilizar o encadeamento conclusivo e lógico, habitual do enunciado, e rejeitar uma configuração subjetiva estática, ancorada em seguranças inabaláveis, garantidas por sentimentos harmônicos, sempre compatíveis, os escritos de Arenas desterritorializam a fatalidade dos fatos narrados a partir da composição de um movimento perpétuo<sup>1</sup>, que nega a resolução para potencializar um espaço de possíveis que cresce transbordando os eventos “incontornáveis”. Desse modo, afirma-se a liberdade criativa, inventiva, frente à rigidez castradora do contexto figurado, fazendo com que da configuração de uma realidade e de uma noção subjetiva –múltiplas e instáveis – se eleve uma via de acesso ao ensejo de novas experiências e percepções.

Por sua vez, a viabilização de uma transformação afetiva se vincula à exploração de uma dimensão temporal diferente da cronológica, que em sua obra se mostra insuficiente para dar conta da complexidade da experiência humana. Ao considerar com Deleuze as potências de Aion, observa-se que é na fissura aberta por essa temporalização, que a obra areninana justapõe ações e percepções discrepantes, resistindo à força dos eventos devoradores. Pensemos sobre isso.

Partindo da concepção de tempo estóica, Deleuze considera que Cronos – tempo sucessivo, diacrônico, preso ao presente e à efetuação dos corpos em termos de ação – é constantemente atravessado por Aion – tempo do infinitivo, do acontecimento, da contra-efetuação: rizomático, amorfo, incorpóreo. Enquanto o primeiro absorve o passado e o futuro em um momento sempre atual, à maneira de um encadeamento consecutivo de presentes; o segundo se bifurca e se decompõe simultaneamente em passado e futuro, diluindo o presente em instantes e singularidades. Logo, como “já passado e eternamente por vir, Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo

---

<sup>1</sup> O termo sugerido pelo arranjo das obras também faz alusão à abertura de *Movimiento Perpetuo*, de Augusto Monterroso, cuja ideia dialoga com a dinâmica dos textos em questão: “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo” (MONTERROSO, 1972, p.7).

corporal presente” (DELEUZE, 1974, p.170). Por isso, é potência contra o efetivado, possibilidade por vir e também passada, ou seja, funciona como sinalização de metamorfose, variação, devir, “como se o tempo fosse uma grande massa de argila, que a cada modelagem rearranja as distâncias entre os pontos nela assinalados” (PELBART, 2000, p.90).

Portanto, é na esteira desse tempo potencial que a abertura de um campo de possíveis deve ser observada na literatura de Reinaldo Arenas, pois em seus escritos os episódios narrados são atravessados constantemente por acontecimentos e impressões divergentes, configuradas como partes indiscerníveis da composição desse universo fictício, mas que seriam inviáveis de acordo com os parâmetros de um pensamento lógico e linear. Assim, suas obras mesclam fatos realizados com ocorrências que não são da ordem da efetivação, mas do desejo enquanto possibilidade, de forma que os dois aspectos, mesmo quando contraditórios, convivem sem excluir-se, constituindo uma realidade múltipla e ambígua. Na ficção areniana, o real e o imaginário, a memória e o delírio, o vivido e o almejado estão imbricados na mesma experiência, sem que haja separação entre essas fronteiras, sendo por isso que “para caracterizar la narrativa de Arenas no sería aventurado proponer el término *nebulizante* como el epíteto que mejor resuma la intención de esta escritura [...]” (BÉJAR, 1987, p.32).

Ao longo de *Celestino antes del alba*, romance no qual a neblina aparece como um estado vinculado à turvação das imagens como variação perceptiva, o constituído se modifica, se reformula em visões inusitadas, em ações e atitudes antes impedidas. Logo, a agressividade persistente do avô, pode transformar-se em um momento de brincadeira e de alegria, incongruente com as relações entre ele e o menino narradas no decorrer do texto, conforme podemos observar nesta passagem: “Cantando, dando saltos y corriendo, abuelo y yo nos vamos, mientras nos damos la mano y le tiramos piedras a los totises” (ARENAS, 1980, p.62).

Essa forma de contato, discrepante com o tipo de relações interpessoais figuradas no texto, demonstra que “el amor constituye el texto ausente en la obra de Arenas y como tal es significativo ya, que el amor es una forma de liberación, un darse, una entrega imposible para el ser no realizado” (BERTOT, 1994, p.64). Tal relação “impossível” também se afirma no referido romance quando o enunciado se refere ao encontro do narrador com a mãe, cujo trecho a seguir nos dá o melhor exemplo, justamente por colocar lado a lado o realizado e o possível:

La puerta se abre de par en par y por ella entra mi madre, que ya casi se ha vuelto un pez.

– Mis pobres hijos – nos dice – Han pasado todo este vendaval aquí, solitos. Deben estar congelados. Será mejor que me acueste con ustedes para que cojan calor, igual que hacen las gallinas con los pollos recién salidos del cascarón [...] La puerta vuelve a abrirse, y mi madre entra como una centella, con un cinto en las manos.

– ¡Ah, pero tuviste el descaro de venir a dormir a la casa! ¡Yo te dije que esta noche ibas a dormir en el potrero!

Mamá se me acerca con el cinto levantado. Y empieza a dar cintazos.

– ¡Desgraciado! ¡Desgraciado! (ARENAS, 1980, p.74).

Por conseguinte, percebe-se que no arranjo de *Celestino antes del alba*, a encarnação do evento e sua parte “inefetável” estão intimamente imbricadas, emergindo desse cruzamento a configuração de experiências paradoxais. Ao rachar o encadeamento temporal de Cronos, preso ao presente e à concretização dos fatos, com a inserção paralela de dimensões de tempo possíveis, potenciais, o referido romance desdobra o irreversível narrado, ramificando-o em novas variações. Por isso, o narrador-menino se questiona a respeito da própria realidade vivida, observando nela também a sua parte inatural, não palpável ou visivelmente detectada: “Esta noche veo las cosas muy bonitas. ¿Será que son así? O es que yo las veo diferente a todos los demás. No sé. Pero de todos modos, y aunque según mi madre, éste es el lugar más feo del mundo, yo no lo creo así y hay muchas cosas que son muy lindas” (ARENAS, 1980, p.29-30). Assim, a casa em ruínas se preenche

de belezas corroídas e a imagem da mãe é sempre dupla, ambígua, como nos revela este trecho, entre outros que poderiam ser citados:

[...] casi nunca yo me pongo bravo con ella, porque yo sé que esa mujer peleona no es mi madre. Mi madre es otra que siempre está escondida en el pellejo de la peleona, y que no hace más que sonreírme, y decirme: “Ven que te voy a hacer el cuento de las Siete Cabrillas” (ARENAS, 1980, p.58).

Aqui, a contradição não se refere apenas à multiplicidade da configuração subjetiva, mas também à heterogeneidade de sensações e de experiências que compõem a mesma realidade, na qual o ritmo de Aion descompassa as coordenadas de um tempo uniforme, contínuo, absoluto, fazendo emergir um acontecimento que, segundo Deleuze, “não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 1974, p.152). Portanto, quando o referido romance areniano nos fornece novas versões, não o faz para oferecer opções de leitura, mas para sustentar através do paradoxo, a noção de uma experiência elástica, plural, formada não somente daquilo que se concretiza, mas também de potenciais, de possibilidades por vir. Desse modo, a tragédia narrada, que se afirma do princípio ao fim como algo incontornável, se dilui nesta composição onde o vivido não é apenas o que se realizou, mas tudo aquilo que, embora não tenha sido, o foi no desejo; na esfera e na espera de uma subjetividade sempre tomada em percurso, em contínua metamorfose, cujos aspectos encarnados não são mais que passagens: devir de um tornar-se sempre outro.

É como entrada nesse tempo indefinido, flutuante, que retira do vivido as potências que não cansam de acenar, apontando em novas direções, que também devem ser pensadas as visões que perpassam os outros romances selecionados, pois elas, em desacordo com os fatos narrados, esquivam-se do presente para exprimir uma possibilidade de vida obstruída no contexto figurado. Por isso,

interrompem o desenrolar dos fatos, inserindo-se como inesperadas explosões de desejo, não concretizadas, inatuais, retumbando, assim, a espera de um tempo por vir. Com isso, percebe-se que “esencial al pensamiento de Arenas es la visión de la realidad como una circunstancia del ser humano donde lo real inmediato se entreteje indistintamente con el amplio campo de lo posible imaginario (BÉJAR, 1987, p.36).

Esse possível cresce nos rastros de uma memória que não termina de passar e de reformular-se, visível no constante retorno variável dos eventos que observamos na literatura areniana. Mas também se move para além, transbordando o efetuado na direção de uma modificação do sensível que exige um espaço novo para acontecer, conforme podemos observar nas seguintes citações retiradas, na sequência, de *Otra vez el mar* e de *El palacio de las blanquísimas mofetas*:

esa música, ese susurro, ese estruendo, ese descenso, esa ascensión, esa armonía, me hace pensar, intuir, que no pertenecemos a esta realidad – a este mundo -, que estamos aquí, padeciendo, por alguna equivocación, por algún accidente (cósmico quizás) que nos lanzó por azar a este sitio, a este planeta, en el que somos extranjeros. Porque algún sentido tiene que tener esta añoranza de algo que nunca conocimos [...] (ARENAS, 2002, p.129).

lo cierto es que a veces él sentía que alguien lo llamaba, y quería acudir, y desear sin saber por qué, mientras se vestía, silbar. Lo cierto es que a veces él también tenía algún fragmento del silencio, del crepúsculo, de lo oscuro, de un casi-sentirse, de una calma, de una plenitud [...] Qué hacía entonces allí, lleno de plomo, húmedo y reventando, dando bandazos por entre yerbas, gritos, piedras. Es que en algo le importaba todo aquello; es que acaso tenía *fe* – esa era la palabra, era siempre la palabra (ARENAS, 1983, p.193).

Por isso, nesses momentos “não há outro presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efetuação” (DELEUZE, 1974, 154). Portanto, quando os escritos de Arenas rejeitam uma única verdade, sustentando na mesma medida

ações e percepções discrepantes, o que se afirma é uma possibilidade aberta pela literatura: “livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei” (BLANCHOT, 2011a, p.325). Ao desdobrar o mundo consensual, deixando-nos entrever o outro do mundo, para dizermos com Blanchot, ou seja, sua parte inatural, a literatura de Arenas faz variar a experiência, potencializando outras versões. Assim, de um lado, há todo o intolerável que se expressa na solidão, no desamparo, na insatisfação que percorre o olhar em suas obras, mas desse desassossego também se eleva uma marca que força a pensar o novo, a experimentar; o que, por sua vez, “se acopla a inventar, a criar, inclusive, a própria liberdade. Isento, pois, de toda e qualquer determinação – prisão, o experimento é puro devir, força afirmativa” (LINS, 2004, p.52), que se reconhece nos romances em questão.

## REFERÊNCIAS

- ARENAS, Reinaldo. **Celestino antes del alba**. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.
- \_\_\_\_\_. **El palacio de las blanquísimas mofetas**. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Necesidad de libertad**. Miami: Universal, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Otra vez el mar**. Barcelona: TusQuets Editores, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Annablume, 2002.
- BARQUET, Jesús J. Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983. Entrevista com Reinaldo Arenas. In: ETTE, Ottmar (org). **La Escritura de la Memoria**. Reinaldo Arenas: Textos, Estudios, Documentación. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1996. p.65-74.
- BÉJAR, Eduardo C. **La textualidad de Reinaldo Arenas**. Juegos de la escritura pos.moderna. Madrid: Editorial Playor, 1987.
- BERTOT, Lillian. Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas. In: SÁNCHEZ, Reinaldo (org). **Reinaldo Arenas**. Recuerdo y presencia. Miami: Ediciones universal, 1994. p.63-76.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

LINS, Daniel. **Juízo e verdade em Deleuze**. São Paulo: Annablume, 2004.

MASTACHE, Emiliano. La loma del Ángel: el carnaval de la escritura. In: PEÑA, María Tereza Miaja de. **Del alba al anochecer**: la escritura en Reinaldo Arenas. Universidad Autónoma de México, 2008. P.29-49.

MONTERROSO, Augusto. **Movimiento perpetuo**. México: Joaquín Mortiz, 1972.

OLIVARES, Jorge. **Becoming Reinaldo Arenas**: Family, sexuality, and the cuban revolution. Durham and London: Duke University Press, 2013.

PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. In: ALLIEZ, Eric (org.) **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. p.85-97

PEÑA, María Tereza Miaja de. La escritura como rencuentro en *El mundo alucinante*. In: \_\_\_\_\_ (org). **Del alba al anochecer**: la escritura en Reinaldo Arenas. Universidad Autónoma de México, 2008. p.51-67.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona; Bellaterra, 2005.