

*A literatura  
como missão:  
o controle do  
ficcional em*

# O Mundo Alucinante,

*de Reinaldo  
Arenas*

DIANA KLINGER

DIANA KLINGER é  
doutoranda em Literatura  
Comparada na UERJ.

Apesar da inegável importância do autor, que publicou mais de quinze livros (romances, contos, poesia, peças de teatro, ensaios), e uma grande quantidade de artigos em jornais, e cujas obras foram traduzidas em várias línguas, não erraríamos muito se considerássemos Reinaldo Arenas um “escritor maldito”, adorado nos ambientes acadêmicos, mas quase desconhecido pelo “público em geral” (não-especializado). Perseguido pelas autoridades da revolução cubana, sofreu várias prisões no seu país, e finalmente se exilou em Nova York, onde se suicidou em 1990, aos 47 anos, vítima da Aids. Arenas deixou uma autobiografia, *Antes que Anochezca* (1992), que ganhou mais fama do que seus romances, que foi levada ao cinema, e o converteu numa figura de “culto” em certos círculos intelectuais.

O destino de *El Mundo Alucinante* (1967) (1) não foi muito melhor que o do escritor, pelo menos nos começos e por muitos anos. Apesar de ter sido premiado pela Uneac (Unión de Escritores y Artistas Cubanos), não foi permitida sua publicação, e o manuscrito saiu clandestinamente de Cuba em 1967, tendo sido traduzido e publicado pela primeira vez na França. Só em 1969 foi publicado no idioma original, no México. O objetivo deste ensaio é ana-

lisar *El Mundo Alucinante* sob a perspectiva do controle do ficcional. Mas essa questão tem um alcance bem maior, porque ilumina o aspecto do controle no contexto mais amplo da literatura latino-americana dos anos 60, e especialmente o que se conhece como *boom* da literatura latino-americana. O fato de o romance ter sido censurado acrescenta um ingrediente interessante a se levar em consideração em relação ao controle. Proponho a hipótese de que a censura se exerceu na mesma direção em que se exercia o controle na literatura do *boom*, a qual, como assinalaram muitos escritores e críticos, tinha a “missão” de representar a realidade latino-americana.

Vejam. No romance, Reinaldo Arenas retoma as *Memórias* de Fray Servando Teresa de Mier, um frade que viveu no México no século XVIII, que fora perseguido e encarcerado por sustentar a existência de uma identidade entre Santo Tomás e o deus dos maias Quetzacoátl, o que evidentemente significava uma deslegitimação da evangelização dos índios por parte dos portugueses. O personagem do romance de Arenas é um híbrido entre Fray Servando (como “personagem” de suas próprias memórias) e Reinaldo Arenas (pois vários episódios do romance são narrados anos depois como sendo “verdadeiros” na sua autobiografia). O próprio Arenas assinala essa identidade no prólogo à versão espanhola do romance, em forma de carta dirigida ao personagem (Servando), e assim deixa a porta aberta para se fazer uma leitura autobiográfica do romance: “*descubrí que tú y yo somos la misma persona*” (p. 9).

Mas não somente o personagem é híbrido, também o texto é híbrido, pois incorpora elementos não-ficcionais: as *Memórias* de Fray Servando citadas no texto (2), e fragmentos de discursos e cartas do frade. Por outro lado, a presença das *Memórias* e a identidade entre Arenas e Servando proposta pelo autor implicam uma ligação entre o histórico e o ficcional, que abre o romance para uma possível leitura alegórica, que relacionaria o México do século XVIII com a Cuba revolucionária. Vejam os seguinte exemplos:

1 A edição que citaremos é a do México (Montesinos, 1981).

2 No entanto, é importante considerar que até os biógrafos de Fray Servando duvidam da veracidade histórica dos fatos narrados nas *Memórias*.

“*Qué somos en este Palácio sino cosas inútiles, reliquias de museo, prostitutas rehabilitadas. De nada sirve lo que hemos hecho si no danzamos al son de la última cornetilla. De nada sirve. Y si pretendes rectificar los errores no eres más que un traidor, y si pretendes modificar las bestialidades no eres más que un cínico revisionista, y si luchas por la verdadera libertad estás a punto de dar con la misma muerte*” (p. 231).

“*¿Esto es el fin? ¿Esa hipocresía constante, este constante repetir que estamos en el paraíso y de que todo es perfecto? ¿Y realmente existe el Paraíso? Y si no existe, ¿por qué tratar de inventarlo?*” (p. 232).

O que o frade (personagem do romance) diz sobre o México pode ser lido como dito pelo autor sobre Cuba. Essa leitura é sugerida pelo autor no prólogo do romance (“*tú y yo somos la misma persona*”) e pode ter sido a leitura feita pelos censores. Como é evidente, o fato de o romance ter sido censurado acrescenta um interesse especial à análise do controle. É provável que os censores tenham lido o romance segundo essa chave alegórica e que o tenham censurado exatamente pelo que possui de *não-ficcional*. Falar num “controle do ficcional” exercido pelo autor pareceria, então, ora contraditório, ora insuficiente. Ou seja, se houvesse, no romance, um *controle do ficcional*, o autor teria errado na sua avaliação da censura. Pode ser também que o autor estivesse tentando provocar as autoridades intelectuais do governo revolucionário, mas nesse caso ele não teria se surpreendido com o fato de o romance ter sofrido censura (3). Uma outra possibilidade é que o autor tenha exercido um *controle às avessas*, ou seja, um controle do *não-ficcional*. Nesse outro caso, o controle não teria sido o suficiente para evitar a censura. Mas deixemos essas hipóteses em aberto, pois somente poderemos nos aproximar de uma resposta depois de uma análise detalhada dos elementos implicados no caso. Começemos pelo contexto histórico no qual o romance foi escrito: os anos 60 e o *boom* da literatura latino-americana.

## BOOM E CONTROLE

A literatura latino-americana de países de língua espanhola, à diferença da literatura brasileira, conta com uma longa tradição de literatura “fantástica”. Bem antes do *boom* dos anos 60, já havia, no continente todo, autores que trabalhavam com lógicas bem afastadas da lógica realista: Alfonso Reyes (México), Ricardo Güiraldes (Argentina), Alejo Carpentier (Cuba), Miguel Angel Asturias (Guatemala), Juan Rulfo (México) e, obviamente, Jorge Luis Borges (Argentina). Todos eles são precursores do que depois seria o *boom* da literatura latino-americana, que fechou definitivamente as portas ao romance realista. O assim chamado *boom*, que dominou o panorama dos anos 60 e exerceu uma influência na literatura posterior, estava coroado (sob um critério de sucesso de público, mas o próprio *boom* é definido pela literatura crítica como um fenômeno de mercado) (4) por *Cien Años de Soledad* e *El Siglo de las Luces*. Um rápido exame dessas obras mostra duas tendências dominantes no *boom*: um realismo “social” (mas um tipo de realismo certamente inovador quanto às técnicas narrativas), como o de *El Siglo de las Luces*, de Alejo Carpentier, e o famoso

3 Para os comentários de Arenas sobre a censura do romance, veja-se sua autobiografia, *Antes que Anochezca* (pp. 97 e segs.), e a entrevista que o autor deu a Ottmar Ette, ambas mencionadas na Bibliografia.

4 A coletânea de artigos críticos *Más Allá del Boom: Literatura y Mercado* (México, Marcha Editores, 1982) oferece um panorama de definições e opiniões bastante completo.

“realismo mágico”, cujo expoente principal é Gabriel García Márquez. Outros exemplos da primeira tendência são *La Muerte de Artemio Cruz* (de Carlos Fuentes), *La Ciudad y los Perros* (de Mario Vargas Llosa) e *El Coronel no Tiene Quien le Escriba* (de Gabriel García Márquez); da segunda, *Aura y Los Días Enmascarados*, (de Carlos Fuentes), *Los Funerales de Mamá Grande* e *El Amor en los Tiempos del Cólera* (de Gabriel García Márquez). Esses exemplos são representativos, e bastam para mostrar que ambas as vertentes se fundamentam numa visão mítica da realidade, e é bom lembrar que para esses escritores o conceito de “realidade” traz colado o adjetivo “latino-americana”. De fato, o próprio realismo mágico como estilo literário foi mitificado e chegou a ser considerado por alguns críticos como uma forma “autenticamente latino-americana”, e até a “expressão natural” de uma região na qual a “própria realidade é maravilhosa”, segundo Alejo Carpentier, no prólogo a *El Reino de Este Mundo* (Carpentier, 1980, p. 12). Também o mais famoso *locus* imaginário do continente, Macondo, foi convertido num lugar mítico latino-americano, “um sítio que contém todos os sítios” (Fuentes, 1972, p. 66). Segundo esse tipo de leitura (que foi freqüente nos anos 70 e 80), o relato da fundação de Macondo representa o relato da fundação do continente latino-americano, incluindo todo o “real” documentado, mas também as lendas e as fábulas orais, “para dizer-nos que não devemos nos contentar com a história oficial, documentada” (Fuentes, 1972, p. 62). Assim, o realismo mágico seria considerado “verdade” no sentido de “autenticidade”: esse estilo seria a “expressão autêntica” do continente, ou seja: o correlato da identidade latino-americana. E o que é isso, senão o controle exercido de dentro da literatura? Um certo tipo de ficção é considerado uma expressão mais válida do que outros tipos, pois – por ser autêntica – essa ficção serve como um arma de “descolonização”. Sem chegar à ingenuidade de Alejo Carpentier (conforme citamos acima), muitos autores sustentam um conceito de *mimese*, segundo o qual essa determinada forma de ficção – o

realismo mágico – *reflete* uma determinada identidade. Esse tipo de ficção, ao mesmo tempo mítica e mitificada, formaria parte tanto de uma “outra história”, não-eurocêntrica, quanto da utopia descolonizadora. Vejamos as palavras de Carlos Fuentes:

“*Creo que se escriben y se seguirán escribiendo novelas en Hispanoamérica para que, en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad. Entonces esas obras, esos Pasos Perdidos, esas Rayuelas, esos Cien Años de Soledad, esas Casas Verdes, esas Señas de Identidad, esos Jardines de Senderos que se Bifurcan, esos Laberintos de la Soledad, esos Cantos Generales, aparecerán como ‘las mitologías sin nombre’ [...] que anuncia nuestro porvenir*” (Fuentes, 1972, p. 98).

Segundo a versão de seus críticos contemporâneos, então, essa literatura está participando de uma gesta heróica, e a ficção adquire uma legitimidade inédita até então, pois a ficção passa a ser considerada uma prática política contra a colonização cultural e em favor da unidade do continente. Existiria, nessa versão, uma forma “legítima” para o autor latino-americano expressar a “realidade latino-americana”. Ora, tal posicionamento não se configura, por acaso, como um tipo de controle exercido pelos próprios autores e pelos próprios críticos? (Lembremos que, naquele momento, escritores e críticos eram, em muitos casos, as mesmas pessoas.)

A esse respeito, aponta o famoso historiador argentino Tulio Halperin Donghi:

“*Es indudable que el éxito de la literatura latinoamericana en torno de la década del sesenta se vincula con la convicción – compartida tanto en el subcontinente como fuera de él – de que su tormentosa historia había entrado en una etapa resolutiva*” (Halperin Donghi, 1982, p. 146).

Também o crítico Idelber Avelar aponta nesse sentido:

“El boom, más que el momento en que la literatura latino-americana ‘alcanzó su madurez’ o ‘encontró su identidad’ (‘un continente que encuentra su voz’ fue la consigna fono-etno-logocéntrica repetida hasta la saciedad en aquel entonces) puede definirse como el momento en que la literatura latinoamericana, al incorporarse al canon occidental, formula una compensación imaginaria por una identidad perdida” (Avelar, 2000, p. 53)

Os anos 60 são os do triunfo da Revolução Cubana, e grande parte dos escritores e intelectuais adere a ela, criando uma imagem eufórica da história e do futuro do continente, imagem que somente será abalada no final da década, com a instalação das ditaduras militares na maioria dos países de procedência desses escritores. Não é possível desenvolver aqui esse aspecto da questão, mas é importante assinalá-lo para nossa argumentação posterior, pois a adesão à Revolução Cubana será fonte de um controle exercido pelos próprios escritores (que seria comparável ao fenômeno das “patrulhas ideológicas” no Brasil), controle que na própria Cuba acabará se transformando em censura, pois ali os escritores tinham funções no governo. Nesse sentido, foi relevante o papel da Casa das Américas, instituição cubana que distribuía prêmios literários no continente, estabelecendo um cânone conforme os princípios da revolução.

Resumindo: a narrativa que domina o panorama dos anos 60 está marcada por uma visão de América que será, se não necessariamente histórica (já argumentamos que no realismo mágico há um predomínio de uma visão mítica), evidentemente “positiva”, “atravesada de una desbordante alegría vital” (Halperin Donghi, 1982, p. 154) (o que contrasta com muitas das narrativas contemporâneas da Europa, evidentemente sombrias, como a obra de Camus, por exemplo). E é evidente que esse ambiente, que domina a literatura dos anos 60, exerce uma influência nos escritores, assim como nos leitores e nos críticos. E veremos que também Arenas faz referência, no romance, a essa visão mítica de América:

“¿Hasta cuándo seremos considerados como seres paradisiacos y lujuriosos, criaturas de sol y agua? ¿Hasta cuándo vamos a ser considerados como seres mágicos guiados por la pasión y el instinto? [...] ¿Hasta cuándo vamos a permanecer en perpetuo descubrimiento por ojos desconocidos?” (p. 117).

Nesse sentido, o romance de Arenas seria “controlado”, pois ele não sustenta a imagem mítica do continente latino-americano que encontramos nos romances do realismo mágico. E, o que é pior, ele não poderá ser lido de forma massificada (desenvolveremos este ponto mais adiante), como foram os romances do *boom*, ou seja, ele não serve à missão de criar e sustentar uma identidade latino-americana que seja suficientemente abrangente. Vejamos agora por que *El Mundo Alucinante* não podia pertencer ao *boom*, e veremos assim os procedimentos pelos quais o romance é também “controlador”.

## O CONTROLE EM *EL MUNDO ALUCINANTE*

A construção de *El Mundo Alucinante* é verdadeiramente “alucinante” pela proliferação de imagens, de situações fantásticas, de símbolos, de referências, pelo domínio da linguagem, pela magistral combinação dos textos citados, pela imensa proliferação de aventuras, pelo fantástico domínio da técnica narrativa, pela inesgotável imaginação; enfim, é difícil dar conta da densidade desse romance. Ele relata as aventuras do Fray Servando, desde sua infância até sua morte. Os pontos de vista da narração vão mudando continuamente, passando da primeira à segunda e à terceira pessoa (5). No entanto, a passagem de pessoas não produz uma totalidade narrativa coerente, como no caso de outro romance da época, representativo do *boom*, *La Muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, que também oscila entre

5 Essa passagem de pessoas gramaticais, se posta em relação com o que Arenas declara no prólogo (“tu y yo somos la misma persona”), habilita a leitura autobiográfica e alegórica do romance.

a primeira, a segunda e a terceira pessoa. Em *El Mundo Alucinante*, as versões dos três narradores se superpõem e se contradizem, de maneira que não é possível armar um relato coerente. Mas a contradição aparece, também, no interior do relato de um mesmo narrador. Vejamos um exemplo, do começo do romance: “*Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal. Vengo solo del corojal*” (p. 11).

Essa incoerência lógica no começo faz com que todo o narrado seja posto em dúvida. O que se coloca em dúvida não é a “verdade” dos fatos, mas a própria verossimilhança interna do relato. Logo no começo o texto abala a lógica da não-contradição que sustenta a lógica interna de todo e qualquer discurso, e impõe ao leitor uma regra nova, que só é válida no interior do romance. Em conformidade com essa regra, há três capítulos I:

- I) “De como Transcurre Mi Infancia en Monterrey Junto con Otras Cosas que También Transcurren”;
- I) “De Tu Infancia en Monterrey Junto con Otras Cosas que También Transcurren”;
- I) “De como Pasó Su Infancia en Monterrey Junto con Otras Cosas que También Pasaron”.

Também o segundo capítulo tem três versões, e a partir daí todas as aventuras serão relatadas em diferentes versões, que se complementam, mas também se contradizem. Pareceria, então, que tudo no texto é ficção, tudo é puro jogo lingüístico, tudo é experimentação com matéria verbal. Retomemos uma das hipóteses levantadas na introdução deste texto, a saber: que nesse romance o controle é exercido “às avessas” pelo escritor, quer dizer: não seria o controle *do ficcional*, mas o controle do *não-ficcional*. Nesse sentido, haveria uma aproximação entre o romance e a literatura de Borges, que apresenta a ficção “como o único humanamente legítimo, porque não embaraçado por dilemas – verdadeiro/falso, representativo/não representativo” (Costa Lima, 1988, p. 302). “De controlada, como

tem sido há séculos, a ficção se torna controladora” (Costa Lima, 1988, p. 300).

Talvez seja possível comparar, nesse sentido, o romance com os contos de Borges. Mas há um outro aspecto que parece não se encaixar no *controle do não-ficcional*: são os parágrafos inteiros citados dos textos de Fray Servando e as múltiplas referências autobiográficas (6), que invalidam a afirmação de que “tudo é ficção”. O que se deduz do romance não é bem isso, mas, isto sim, uma teoria específica da ficção (da produção e da recepção), tal como enunciado pelo próprio Arenas:

“*Esta mezcla de perspectivas y sugerencias es controlada por el lector, quien es en definitiva el que construye la novela contemporánea [...] La novela es como una especie de participación, es algo fragmentario y muchas veces casi incompleto que uno le brinda a un lector. Y una de las tareas del lector es la tarea de la complicidad. Entre un lector (un buen lector desde luego) y un escritor (un buen escritor si es que existe) debe haber siempre una complicidad; esa complicidad se establece a través de la compenetración del texto y sus múltiples interpretaciones. Lo más que puede hacer un libro es sugerirle al lector una serie de ideas e interpretaciones*” (in Ette, 1996, p. 65).

No prólogo do romance, o autor diz ao frade que “*me comuniqué con personas que te conocían con la distancia característica y el rasgo deshumanizado que suponen las erudiciones adquiridas en los textos de historia*” (p. 9). Aparentemente, então, o romance pretende ir além do tipo de aproximação que o discurso da História tem com os personagens. No entanto, a operação que está funcionando vai muito além de invalidar o discurso da História enquanto tal. A História se valida segundo um critério de “verdade”, não aplicável à ficção. À ficção, aplica-se o critério de verossimilhança. No entanto, as categorias de *verdade* e de *verossimilhança*, ainda que sejam diferentes em relação ao referencial (o verdadeiro não necessariamente é veros-

6 No caso de Borges, as citações muitas vezes são apócrifas, falsificadas, e as referências autobiográficas sempre se referem a questões literárias.

símil e vice-versa), são similares desde o ponto de vista de sua lógica interna, pois ambas se constroem sobre a base da coerência interna do discurso. E o que *El Mundo Alucinante* faz é justamente romper essa lógica interna.

Coleridge definiu o ficcional como “suspensão da descrença” (“*That willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*”). Ora, para ler *O Mundo Alucinante* o leitor deve suspender não a crença no narrado em relação à verdade do mundo lá fora, mas suspender a crença na própria lógica da narração. Para esclarecer este ponto vejamos a teorização sobre o realismo mágico da crítica Irlema Chiampi no seu livro *El Realismo Maravilloso. Forma e Ideologia en la Novela Hispanoamericana* (1983) (7). Nesse texto, a autora faz uma tipologia dos discursos ficcionais, assinalando que o texto realista instaura uma lógica conforme o “natural”; o relato maravilhoso segue uma lógica do sobrenatural (por exemplo, os contos de fadas), e o relato fantástico combina o natural com o sobrenatural de uma forma disjuntiva (o sobrenatural irrompe na lógica do natural e causa surpresa nos próprios personagens, como nos contos de Poe, Phillip Dick, Borges, etc.). O relato real-maravilhoso também combina uma lógica natural com uma não-natural, mas, diferentemente do que ocorre com o fantástico, as lógicas não entram em conflito uma com a outra. (O exemplo que Chiampi dá é a cena de *Cien Años de Soledad*, na qual Remedios está pendurando lençóis e sai voando e nunca mais volta, mas nenhum dos personagens acha isso estranho.) Segundo Chiampi, o realismo maravilhoso realiza a lógica da *mestiçagem*, justamente pela convivência dos contrários, e essa lógica caracteriza – segundo ela – a cultura latino-americana. Isso significa que sua tipologia, que consideramos muito pertinente, acaba servindo para sustentar o ponto de vista daqueles narradores que essencializam a cultura e a identidade latino-americana. Mas fiquemos com a tipologia que ela propõe, e que pode servir para nossa análise. Acontece que o romance de Arenas não se encaixa em nenhum desses tipos de

discursos ficcionais descritos por Chiampi. Cada um desses tipos sustenta uma lógica interna, enquanto no romance de Arenas a própria *lógica narrativa* – o fio da intriga – se desconstrói. Se, por exemplo, uma frase é afirmada e imediatamente depois negada, interrompe-se o fio da trama, a intriga é desfeita. (Evidentemente, não pode faltar a intriga num romance se ele quer atingir um grande público: daí que esse romance nunca poderia ter pertencido ao *boom* dos anos 60-70.) Ora, se os fatos narrados não correspondem à lógica natural, a da experiência, e a própria lógica narrativa é subvertida, criando um clima de alucinação, cabe-nos perguntar por que esse romance seria objeto de censura, uma vez que fica evidente a dificuldade de se conectarem diretamente os fatos narrados aos fatos “reais” (no sentido de extratextuais). Citamos a observação do crítico Julio Ortega: “*Through continual modification and duplication the facts are drawn out and extended in the commentary, in fantasy and in the irony of the absurd. All the realism of the novel is thus denied*” (Ortega, 1973, p. 46). Então, se nada do relatado pode ser “acreditado”, por que a censura? Será que, no caso da censura, trata-se de uma espécie de controle do “experimentalismo”, que podemos associar ao controle exercido pelos defensores do realismo socialista (no sentido de que a obra deve ter “conteúdo social engajado”, e que a “forma” deve ser “fácil” para o receptor decodificar?). Esta resposta poderia explicar a censura, não fosse o fato de que outros romances experimentais não foram censurados em Cuba (*El Reino de Este Mundo*, de Alejo Carpentier, seria um exemplo). Como argumentamos acima, o realismo mágico se encaixa perfeitamente no projeto de “emancipação”; por isso, do ponto de vista revolucionário, não importa que a obra se encaixe no realismo ou no realismo mágico, o fundamental é que ela expresse a “identidade latino-americana”. Então, o controle exercido pelo *boom* e a censura caminham aqui na mesma direção.

Outra explicação possível da censura seria que a censura responde ao conteúdo do relato, imoral, abjeto, e, em alguns mo-

7 As denominações “realismo mágico” e “realismo maravilhoso” são equivalentes.

mentos, pornográfico. No entanto, parece mais sensato pensar que o romance foi censurado porque, apesar de tudo, foi lido como alegoria do regime cubano, ao menos isso é o que pensa Reinaldo Arenas: “*su lectura en Cuba fue tal que la prohibieron y dijeron que era disidente y que atacaba al sistema*” (in Ette, 1996). Sendo assim, não teria sido suficiente o próprio controle que o autor teria exercido sobre o *não-ficcional*. Mas deixemos a hipótese em suspenso e vejamos qual foi a recepção do texto depois da sua publicação em espanhol.

## A RECEPÇÃO CRÍTICA DE EL MUNDO ALUCINANTE

Analisaremos, dentre a grande quantidade de críticas sobre o romance, aquelas que forem mais importantes para a questão do controle. Começamos pelo texto de Perla Rosenvaig: “Reinaldo Arenas: Narrativa de Transgresión” (1986). A autora trabalha a relação do romance com as memórias de Fray Servando. Ela define o gênero memórias citando Roy Pascal, que no livro *Design and Truth in Autobiography* diz que “*la reelaboración de la verdad histórica es uno de los rasgos distintivos de ambos géneros*” (refere-se às memórias e autobiografias). Rosenvaig (1986, p. 10) acrescenta que “*el acto de narrar implica que la memoria, mediante un proceso de selección y jerarquización de la realidad, recupere lo que le interesa sin tener en cuenta la total veracidad de los hechos*”. Nesse sentido, o romance segue o mesmo estatuto das memórias, mas, por outro lado, no romance, “*el acto de narrar se muestra tal qual es: juego verbal, ejercicio de la imaginación*” (Rosenvaig, 1986, p. 21).

Uma outra linha de leitura relaciona Arenas com Borges, pela questão da reescritura. Essa é a perspectiva de Alicia Borinski, no texto “Re-escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando” (1975). Segundo essa leitura, *El Mundo Alucinante* realizaria o projeto

de Menard, uma “*crítica radical del yo, de la individualidad, que [...] produciría, idealmente, una literatura escrita por nadie*” (Borinski, 1975, p. 607). “*El Mundo Alucinante comienza con una carta que propone, desde el principio, el proyecto de Menard burlándose del tipo de identidad expresado por la firma de Reinaldo Arenas*” (Borinski, 1975, p. 609).

Vemos que, enquanto a primeira leitura se baseava na relação do romance com o gênero memórias, tendo como referência os conceitos de “realidade”, “veracidade” e “identidade” (do autor com seu *alter ego* textual), essa outra leitura parte exatamente do oposto. Segundo Borinski, não haveria identificação entre autor e personagem: ela lê do ponto de vista da ficcionalidade pura. A primeira leitura (a de Rosenvaig) não acrescenta muitos elementos, essa segunda leitura é mais complexa e elaborada. No entanto, ela nos coloca numa cilada, pois pareceria perigoso prescindir do nome do autor (com tudo o que ele significa na Cuba dos anos 60) e do personagem (com toda sua significação como figura política). Ambos – Arenas e Servando – são figuras reais (não são Quixotes e Menards), cujas intervenções políticas são publicamente conhecidas. O projeto de Arenas é diferente do de Borges, porque, ao misturar as identidades e complicar a noção de autoria, o escritor cubano refere-se a si mesmo e a sua história. Os personagens não saíram da biblioteca (como no conto de Borges) e sim do mundo real. O jogo textual não se propõe apenas no interior da literatura, pelo contrário, as citações das memórias de Fray Servando estão ali como elementos de um “real lá fora”, previamente existente. Assim, a dissolução dos autores (a fusão), o intercâmbio de pronomes e a reescritura podem ser comparados com o conto de Borges somente num nível muito superficial.

E, no entanto, existem outros pontos de contato entre os dois projetos literários (como assinalamos acima). Segundo Luiz Costa Lima (1988, p. 274), Borges reduz o metafísico e o religioso à estética; na escritura borgiana, ensaio, crítica, e ficção

não se diferenciam: “sua literatura afasta como desprezível todo o ilusionismo que se perpetuou até o realismo e que se prolonga hoje em dia em todo o candidato a *best seller*. A sua é uma ficção declaradamente de cartão pintado, um fingimento que se declara como tal” (Costa Lima, 1988, p. 298). Em *El Mundo Alucinante*, os referentes extratextuais não são fraudulentos (como no caso de Borges) e no entanto, tal como no caso de Borges, o estético acaba dominando os outros elementos.

Uma outra leitura de *El Mundo Alucinante* aproxima-o de Borges (sem mencioná-lo) ao colocar o romance no plano universal. Essa é a leitura que faz Eduardo Bejar no texto “Reinaldo Arenas o la Angustia de la Modernidad” (1982). Diz Bejar a respeito de Arenas:

*“Toda su escritura constituye un heroico testimonio de la condición moderna de esclavo y soberano. Sus ficciones son cuerpos narrativos que retorciéndose y multiplicándose en el lenguaje buscan, como los pensadores filósofos, sobrepujar las limitaciones del discurso de la razón eficiente. Es decir, intentan evadirse hacia lo no discursivo”* (p. 57).

Bejar constrói uma figura heróica de Arenas, tirando-o do contexto imediato de Cuba e colocando-o no plano universal (Arenas escreve, segundo ele, contra a Razão da modernidade):

*“las prácticas transformativas de la escritura biográfica de Fray Servando serán una carcajada contra la legitimidad de los discursos oficiales de las ciencias humanas. Pero serán también un magistral planteamiento literario contra el dogma mas caro a la episteme moderna, el principio de la identidad”* (Bejar, 1982, p. 58).

Ora, essa leitura supõe uma abstração total do conteúdo do romance, limitando-se à análise da forma. Trabalhamos aqui com a possibilidade de encontrar uma interpretação do romance que ao mesmo tempo considere “forma” e “conteúdo”, a

construção dos personagens (Fray Servando e o próprio Arenas) e a relação do romance com o contexto literário mais imediato.

Lembremos que Fray Servando lutou contra a evangelização dos índios, e lembremos também que, de fato, a colonização se baseou na imposição do código lingüístico: instituir o nome do Deus equivale a impor a linguagem na qual seu nome circula com evidente transparência. Em seu texto “O Entre-lugar no Discurso Latino-americano” (1978), Silviano Santiago escrevia: “Pelo mesmo preço, os índios perdem sua língua e seu sistema do sagrado e recebem, em troca, o substituto europeu. Evitar o bilingüismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista”. Ao romper com a idéia de unidade no plano narrativo e com a lógica interna da intriga, o que se desconstrói não é apenas o discurso da História, mas todo e qualquer discurso totalizador, seja o do colonizador (que remete ao México de Servando), seja o do revolucionário (discurso da Revolução Cubana). Isso significa dizer que o romance desconstrói a idéia de um discurso totalizador, seja este de esquerda ou de direita (pois, nesse sentido, ambos são intercambiáveis).

“Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta: um só Deus, um só Rei, uma só Língua” (Santiago, 1978, p. 16). À unidade do conquistador, Servando opõe uma dualidade (Quetzalcoátl = Santo Tomás) e Arenas opõe a multiplicidade (inscrita na sintaxe narrativa). Este, como já dissemos acima, é o projeto de Arenas: “*lo que a mí me interesa es [...] poder construir una novela que el autor y el lector puedan reconstruir y en la cual se vea la diversidad de una realidad que puede ser múltiple, como lo es el próprio ser humano*” (in Ette, 1996, p. 65).

Sinteticamente, pois não de outra forma poderíamos fazê-lo nestas páginas, vejamos como se quebra a idéia de unidade e como se realiza a multiplicidade no romance:

1) As *Memorias* de Fray Servando são fragmentos que foram extraídos de seu contexto original e, recontextualizados no romance, agora correspondem à memória

de dois sujeitos: Fray Servando e Reinaldo Arenas (“*tú y yo somos la misma persona*”). Assim se violenta o princípio de identidade que se encontra subjacente na autobiografia e na memória, gêneros que, como assinalara Lejeune em *Le Pacte Autobiographique* (1975), pressupõem a identidade do narrador com o autor. O sujeito das memórias se multiplica no romance, assumindo diferentes pessoas gramaticais que traçam diferentes itinerários de leitura: a leitura da vida de Servando, a da vida de Arenas e a de um “romance de aventuras” (tal o subtítulo que iria colocar Arenas, mas que o editor não aprovou), cujo personagem é inteiramente ficcional.

2) No romance, o tempo é definido como “*una noción falsa con la cual empezamos a temerle a la muerte*” (p. 17). Diferentemente do tempo da História – linear, sucessivo – e do tempo mítico – cíclico –, o tempo no romance é de simultaneidade. O romance se parece com o projeto de T’sui Pen, o personagem do conto de Borges “El Jardín de Senderos que se Bifurcan”, que consistia em criar um romance igual a um labirinto, no qual existiriam tempos “*paralelos, convergentes y divergentes*”. Nesse labirinto temporal, é possível que A e não-A coexistam, ou seja, é possível afirmar e negar o mesmo enunciado. Essa coexistência de possibilidades antagônicas é formulada pela física quântica, que postula que uma partícula pode se encontrar em duas posições ao mesmo tempo, dependendo do ato de observá-las. Este dado, que afeta profundamente a noção de “verdade” e de “realidade”, ainda que válido somente para o mundo microscópico, pode ser usado como analogia para pensar o lugar do leitor no caso do romance de Arenas. O leitor seria aqui o observador das partículas, de modo que cada leitura é única, e as leituras podem proliferar até o infinito.

Essa teoria da leitura também está enunciada no romance, quando Fray Servando conhece um personagem, Borunda, que lhe mostra um rolo com escrituras hieroglíficas, que constitui uma prova “irrefutável” da aparição da Virgem de Guadalupe na Nova Espanha, antes da chegada dos co-

lonizadores. Os hieróglifos não podem ser decifrados nem pelo frade nem por Borunda, e, no entanto, a sua qualidade de “prova irrefutável” não é posta em dúvida. Nessa teoria da leitura, a significação não está no texto, e sim num “entre-lugar” entre o texto e o leitor.

3) Uma vez que a lógica interna do texto é abalada, o sentido desse “poema informe e desesperado” se sustenta a partir de um ritmo, marcado pela fragmentação e pela repetição no nível do argumento textual (trata-se, infinitamente, da prisão e fuga do frade) e sintático, por exemplo: “*Pero ahora yo vengo solo del corojal y ya es de día. Y todo el sol raja las piedras; y entonces, ya bien rajaditas, yo las cojo y se las tiro en la cabeza a mis dos Hermanas Iguales. A mis hermanas. A mis her*” (p. 11). Assim, o relato das aventuras e desventuras do frade pode ser lido como metáfora textual, como *mise em abyme* da poética do texto. Pois, tal como ocorre com o significado, o frade permanentemente foge da tentativa de ser aprisionado. Servando se desloca permanentemente, é detido e encarcerado, mas foge a cada vez que isso acontece. Mesmo depois de morto não consegue repouso, seu túmulo é aberto, seu corpo é exibido num circo como vítima da Inquisição, e sua sorte é continuar, no circo, vagando pelo mundo.

4) Deixamos para o final este, que consideramos ser o ponto mais importante. Se o sentido do texto é indecifrável, também o são as identidades: híbridas, flutuantes, elas atravessam múltiplas metamorfoses. Por exemplo: Samuel Robinson, o cozinheiro na casa da judia que acolhe o frade na França, torna-se Simon Rodríguez (p. 134); a bruxa à qual o frade pede ajuda se converte no próprio León, do qual Servando fugia (p. 112); o garoto que o guia nos jardins do rei para conduzi-lo até ele resulta ser o próprio rei (p. 105). Inclusive aparece Orlando, o personagem de Virginia Woolf que, atravessando tempos, vai mudando de gênero. Como já dissemos, o romance está cheio de referências intertextuais, e nenhuma é imotivada. No romance, Servando conhece esse personagem, Orlando, e fica fascina-

do por ele. A relação entre ambos ganha densidade se levamos em consideração o que Arenas disse a respeito do frade: “*Lo que nos sorprende cuando encontramos en el tiempo a un personaje auténtico es precisamente su intemporalidad, es decir su actualidad: su condición de infinito*” (in Ette, 1996, p. 67).

No entanto, a questão das identidades móveis, mutantes, pode nos levar mais longe se nos lembramos do que tínhamos dito a respeito de como funcionava o controle na literatura do *boom*. A maioria dos escritores do *boom* acreditava na idéia de uma identidade latino-americana. Carpentier disse que a história da realidade latino-americana é uma crônica do “real-maravilhoso”. E lembremos também que o real-maravilhoso é o

discurso que realiza a lógica da mestiçagem. No romance de Arenas, pelo contrário, não funciona essa idéia de mestiçagem, nem a idéia de uma “identidade latino-americana”, nem o real maravilhoso como expressão da realidade do nosso continente. Em *El Mundo Alucinante*, as identidades são múltiplas, as leituras são infinitas, as lógicas são delirantes (alucinatórias). Assim, o romance consegue se afastar, não somente dos discursos do poder, do discurso da História, como disciplina, do discurso da revolução, mas também do controle de uma literatura que foi pensada como “expressão autêntica”, deixando à margem um número significativo de outros textos, cujas vendas nunca foram nem serão enormes, mas que ficarão também na história da literatura universal.

---

## BIBLIOGRAFIA

- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la Derrota. La Ficción Pós-dictatorial y el Trabajo del Duelo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Próprio, 2000.
- BEJAR, Eduardo. “Reinaldo Arenas o la Angustia de la Modernidad”, in Ottmar Ette. *La Escritura de la Memoria. Reinaldo Arenas: Textos, Estudios, Documentación*. Verwert Verlag, Frankfurt, 1982.
- BORINSKI, Alicia. “Re-escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, in *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. XLI, nº 92-93, 1975.
- CARPENTIER, Alejo. *El Reino de Este Mundo*. Buenos Aires, Librería del Colegio, 1980.
- COSTA LIMA, Luiz. *O Controle do Imaginário*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O Fingidor e o Censor*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988.
- CHIAMPI, Irlomar. *El Realismo Maravilloso. Forma e Ideología en la Novela Hispanoamericana*. Caracas, Monte Ávila, 1983.
- ETTE, Ottmar (ed.). *La Escritura de la Memoria. Reinaldo Arenas: Textos, Estudios, Documentación*. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1992.
- FUENTES, Carlos. *La Nueva Novela Hispanoamericana*. Cuadernos de Joaquim Mortiz, México, 1972 [1969].
- GONZALEZ ECHEVARRIA, Roberto (comp.). *Historia y Ficción en la Narrativa Hispanoamericana*. Coloquio de Yale. Venezuela, Monte Ávila, 1984.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. “Nueva Narrativa y Ciencias Sociales Hispanoamericanas en la Década del Sesenta”, in AA.VV. *Más Allá del Boom: Literatura y Mercado*. México, Marcha Editores, 1982.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Nouvelle Édition augmentée. Paris, Seuil, 1975.
- ORTEGA, Julio. “The Dazzling World of Fray Servando”, in *Review* 73, Spring, 1973, p. 46 (apud Perla Rozenvaig. “Reinaldo Arenas: Narrativa de Transgresión”. Oaxaca, México, Editorial Oásis, 1986.
- ROZENVAIG, Perla. “Reinaldo Arenas: Narrativa de Transgresión”. Oaxaca, México, Editorial Oásis, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.