

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

WAGNER SOARES MEES

**TENSÕES E DISTENSÕES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA
EM *EL MUNDO ALUCINANTE*, DE REINALDO ARENAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carmen E. Marcelo Pérez

Co-Orientador: Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

**Instituição depositária:
Sistema de Bibliotecas - SIB
Universidade Federal do Rio Grande - FURG**

Rio Grande

2013

À Juliana

AGRADECIMENTOS

A todos que comigo compartilharam e compartilham o prazer inesgotável das pequenas descobertas.

« Les grandes personnes m'ont conseillé de laisser de côté les dessins de serpents boas ouverts ou fermés, et de m'intéresser plutôt à la géographie, à l'histoire, au calcul et à la grammaire. C'est ainsi que j'ai abandonné, à l'âge de six ans une magnifique carrière de peintre. »

(Le petit prince. Antoine de Saint-Exupéry)

“Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como un gran cataplasma sobre la viva carne del corazón.”

(Luvina. Juan Rulfo)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar as relações entre história e literatura no romance *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas. Trata-se da reconstrução biográfica das prisões e fugas do frei dominicano Servando Teresa de Mier, personagem decisivo nas histórias do México e da América Latina. Dessa forma, a leitura crítica realizada buscou estabelecer uma dialética entre os campos teóricos da história e da literatura, observando como acontece no romance a problematização e a reconstrução do tempo histórico por intermédio da visão crítica e imaginativa do autor.

Palavras-chave: Literatura e História. Reinaldo Arenas. Frei Servando de Mier. Romance histórico.

RÉSUMÉ

Cette étude vise à analyser la relation entre l'histoire et la littérature dans le roman *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas. Il s'agit de la reconstruction biographique des arrestations et échappes du Frère dominicain Servando Teresa de Mier, un des plus décisifs personnages de l'histoire du Mexique et de l'Amérique Latine. Ainsi, la lecture critique du travail cherche à établir une dialectique entre les champs théoriques de l'histoire et de la littérature en observant, dans le roman, la problématisation et la reconstruction narrative du temps historique par la pensée critique et l'imagination de l'auteur.

Mots-clés: Littérature et Histoire. Reinaldo Arenas. Père Servando de Mier. Roman historique.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	8
1 ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA: A CONTROVERSA FIGURA DE FREI SERVANDO DE MIER	15
1.1 O discurso entre o passado e o presente	16
1.2 Memórias e Apologia: A Matéria-Prima de Um Romance	26
2 <i>EMA</i> , O “BOOM”, O “VELHO” E O “NOVO” ROMANCE HISTÓRICO.....	35
2.1 Lukács e a poética do romance histórico	36
2.2 O <i>boom</i> dos anos 60 e o novo romance histórico.....	46
3 <i>EMA</i> : O tempo como meio transgressor do histórico.....	63
3.1 Reinaldo Arenas e a estética do novo romance histórico	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No ano de 1966, em Cuba, Reinaldo Arenas recebeu menção honrosa no concurso anual “Cirilo Villaverde” da UNEAC (União dos Escritores e Artistas de Cuba) com seu segundo romance, *El mundo alucinante*¹. A referida obra consiste da segunda experiência do autor, então com 23 anos, como romancista. No ano anterior, Reinaldo já havia obtido êxito e reconhecimento no mesmo concurso com seu primeiro romance, *Celestino antes del alba*².

Mesmo que por motivações políticas o autor não tenha, em nenhuma das duas ocasiões, vencido o prêmio principal, *EMA*³ representou, desde o princípio, um tipo de experiência literária que se pode enquadrar como uma das mais revolucionárias de sua geração. Por este motivo, mesmo tendo sido, autor e obra, perseguidos e censurados pelo regime castrista, dois anos após a premiação da UNEAC e do envio clandestino do romance para a França, *EMA* conquistou o prêmio Médicis de melhor livro estrangeiro, em território francês. Dessa forma, tanto seu rico conteúdo literário quanto a recepção da obra em um dos principais centros culturais do mundo acabaram por solidificá-la como um marco significativo para a história literária cubana e latino-americana.

Em *EMA*⁴, Arenas reconstrói artisticamente a trajetória de vida do frei mexicano José Servando de Santa Teresa de Mier y Noriega y Guerra, que foi um dos mais significativos colaboradores para as histórias literária e política do México, de modo particular, e das Américas, em geral. Sua relevância histórica, no entanto, não era compatível com o parco material que o então jovem escritor cubano encontrou após a descoberta da figura histórica de Servando em uma obra de história da literatura mexicana.

¹ ARENAS, Reinaldo. *El mundo alucinante*. Edição de Enrico Mario Santí. Madrid: Catedra, 2008. Há uma edição em português: ARENAS, Reinaldo. *O mundo alucinante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984. Tradução de Paulo Octaviano Terra.

² _____. *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

³ O título do romance será referido na forma abreviada até o final deste trabalho.

⁴ Todas as referências ao romance estudado levarão em consideração a edição supracitada, aparecendo no corpo do texto em tradução do autor para o português. No que se refere às obras teóricas em língua estrangeira, será adotado o mesmo procedimento.

A partir de seu “encontro” com aquele personagem, Reinaldo iniciou uma busca em bibliotecas e acervos, onde não achou mais do que dados desconexos que não resgatavam do esquecimento, quase que absoluto, os feitos do frei dominicano. Logo, ao escolhê-lo como protagonista, utilizou parte deste material bibliográfico “oficial”, ou seja, tudo aquilo que conseguiu reunir, para a composição de sua obra. Assim, para preencher as inúmeras lacunas existentes, tentar solucionar os problemas insolúveis e os vazios subsistentes característicos daquela biografia, bem como para problematizar o mundo em que viveu Servando (e por extensão o seu próprio mundo), o autor fez uso de sua rica imaginação literária. Porém, antes de avançarmos rumo aos objetivos centrais e que dizem respeito à estruturação teórica deste trabalho, cabe tecer algumas linhas sobre a singular figura do frei mexicano.

Nascido em Monterrey, em 18 de outubro de 1763, Servando desde cedo se destacou como virtuoso predicador. No ano de 1794 foi convidado a proferir um sermão em homenagem ao 263º aniversário da manifestação da Virgem de Guadalupe em solo americano. O sermão, que questionava a tradicional versão da história da aparição da virgem, foi o estopim de suas desventuras. Julgado, o frei foi condenado a dez anos de reclusão no convento das Caldas em Santander, na Espanha, aonde chegou em 1795. A partir daí, iniciou uma série de fugas que, invariavelmente, foram acompanhadas de novas prisões até que, em 1801, fugiu para a França e peregrinou por diversos outros países da Europa até, algumas décadas mais tarde, retornar ao México e participar do processo de independência daquele país.

As aventuras que permeiam a trajetória do padre Mier seduziram e motivaram Reinaldo Arenas a compor um romance. Para isso, o autor cubano fez uso das próprias *Memórias*⁵ do frei, bem como de outras (e poucas) obras sobre ele. Grande parte do “húmus” de *EMA* advém da prolífica criatividade literária de Arenas. Esta característica da produção artística do autor é enaltecida por boa parte da crítica existente a seu respeito. A união de diversos aspectos ficcionais, tais como o uso do real maravilhoso, elementos fantásticos, as inúmeras mudanças do foco narrativo, além do trato que é dado

⁵ MIER Y NORIEGA, Servando Teresa de. *Memórias*. México: Porrúa, 1988, 2 tomos.

na obra à figura do narrador, é um dos traços marcantes do romance. A estas características, podemos acrescentar o interesse e a respectiva problematização do campo histórico nele realizado. Mais especificamente, de acordo com as próprias palavras do autor, é o tempo que está no cerne de interesse da obra e que é parte fundamental de sua elaboração sendo, assim, vital para o desenvolvimento desta dissertação.

A problematização do passado e do tempo histórico pela literatura não era novidade à época de Reinaldo Arenas. Pelo contrário, sua geração, precedida pioneiramente por Alejo Carpentier (*El reino de este mundo* – 1949), realizou uma espécie de revisão e reformulação do (sub)gênero do romance histórico. Aquele tipo de romance que se desenvolvera desde o século XIX, e que se baseava na noção narrativa, eurocêntrica, de “processo”, ou seja, na sequência lógica e organizada cronologicamente que moveria o mundo, não encontra espaço perante as necessidades das sociedades americanas, pois

A temporalidade moderna, gerada por uma lógica de encadeamento causal entre passado-presente-futuro, esbarrava com a nossa irrupção abrupta no mundo ocidental, com a difícil relação com o passado e com a impressão de que o futuro acabava sendo determinado por uma história que vinha de fora.⁶

Desse modo, o novo romance histórico, como passou a ser chamado, caracteriza-se, sobretudo na América hispânica, pela tentativa de construção de novas versões e formas de problematizar o passado. Assim, rompe-se com a visão anterior da narrativa que via na história uma forma de melhor compreender o passado e projetar o futuro, que era organizada, do ponto de vista epistemológico, de forma mais ou menos ordenada no mundo europeu ocidental.

Nesse sentido, começamos a adentrar naquilo que será o foco de interesse deste trabalho. A história controversa e marginalizada do frei, suas idas e vindas, as inúmeras fugas, seu espírito inquieto e conflitivo, tais quais

⁶ FIGUEIREDO, V. F. *O romance histórico contemporâneo na América Latina*. Rio de Janeiro, Revista Brasil de Literatura, 1997.

foram (re)criadas por Arenas, em seu romance. Desse modo, a recomposição biográfica realizada pelo autor, partindo de alguns referenciais oriundos da historiografia e outros, fruto da pesquisa do próprio acerca daquela figura histórica, será analisada nesta dissertação. Mais especificamente, como Arenas traz à tona um personagem marginalizado, o que por si já questiona e problematiza o discurso “oficial”, decompondo as formas tradicionais da própria narrativa, seja histórica ou literária, compondo-as novamente de uma maneira indelevelmente singular.

Assim, as relações possíveis (e impossíveis) entre História e Literatura que se podem, em uma perspectiva interpretativa, abordar em *EMA*, serão aqui analisadas teoricamente. No entanto, se faz indispensável esclarecer, desde o princípio, qual a perspectiva de História, enquanto ciência autônoma do conhecimento humano, será empregada neste trabalho: aquela visão que leva em consideração o desenvolvimento dos estudos historiográficos do século XX. Dessa maneira, tentaremos evitar as generalizações muitas vezes utilizadas pelas diversas concepções epistemológicas desenvolvidas no decorrer do mesmo século, e que tinham seu referencial na concepção de História ainda do século XIX⁷.

A perspectiva a ser desenvolvida neste trabalho terá as aspirações antimanicueístas da não exclusão entre História e Literatura em campos semânticos tão reservados. Por outro lado, tomaremos o cuidado metodológico de, ao menos tentar, não aproximá-las além do necessário. Logo, será a partir de uma perspectiva dialética que ambas serão apresentadas e esmiuçadas para que possamos problematizar e compreender, deste ponto de vista, o romance estudado.

Cabe ainda destacar os principais autores que irão compor o substrato teórico de nosso aporte bibliográfico. Sendo assim, no decorrer do percurso proposto, serão utilizados estudos como os de Emil Volek⁸, Carlo Ginzburg⁹,

⁷ Trataremos, no momento oportuno, com maior vagar, das questões conceituais que permeiam este trabalho.

⁸ VOLEK, Emil. *La carnavalización y la alegoría en “El mundo alucinante” de Reinaldo Arenas*. Revista Iberoamericana, vol. 51, núms. 130-131 (1985).

Fernando Ainsa¹⁰, René Jara¹¹, entre outros. Todos eles serão fundamentais na construção interpretativa que será proposta nas páginas seguintes, na exata medida em que darão subsídio às conjecturas criadas, bem como às concepções já existentes e que serão discutidas.

Nessa medida, esta dissertação será distribuída em três unidades temáticas distintas. Elas terão ênfase na discussão das teorias que envolvem os temas da história, da literatura e em algumas das questões que tratam mais especificamente do romance analisado. O objetivo, dessa forma, é o de propiciar uma leitura crítica da obra baseada na dialética apresentada e estudada no decorrer de todos os capítulos.

Assim, a primeira parte realizará um debate teórico a respeito da evolução da historiografia enquanto campo epistemológico autônomo. A seguir, irá tratar, de forma mais detalhada, sobre a figura de frei Servando, e de como este personagem se vê “preso” ao emaranhado discursivo e aos embates teóricos que envolvem os temas da história e da literatura. Além disso, cabe realizar um resgate do contexto histórico no qual viveu o dominicano, bem como do apoio documental sobre o qual se desenvolve a narrativa do romance.

Por outro lado, o segundo capítulo irá tratar do momento histórico da produção do romance. Desse modo, serão abordados temas como o movimento estético denominado “*boom* da literatura latino-americana”, a teorização sobre o romance histórico e sobre o novo romance histórico, além de uma breve exposição conceitual sobre a pós-modernidade e alguns elementos que podem se relacionar com nosso trabalho.

Por fim, no último capítulo, serão lançadas e analisadas algumas hipóteses interpretativas sobre *EMA* baseadas em alguns críticos com estudos sobre a obra. Além disso, trataremos ainda de alguns pontos teóricos que nos

⁹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹⁰ AINSA, Fernando. *Nueva novela histórica y relativización del saber histórico*. Casa de las Américas, n.202. Enero-Marzo, 1996.

¹¹ JARA, René. *Aspectos de la intertextualidad en “El Mundo Alucinante”*. *Texto Critico*, núm. 13 (1979), 219-235.

auxiliem na interpretação da obra e que possibilitem, assim, a discussão e a criação de outras tantas conjecturas possíveis para todos aqueles que se dedicarem à leitura do romance.

1 ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA: A CONTROVERSA FIGURA DE FREI SERVANDO DE MIER

De forma genérica, é possível afirmar que grande parte do trabalho narrativo do historiador dá-se por meios imaginativos, por vezes, de pura “inspiração literária”. Desse modo, a utilização de figuras de linguagem e de inúmeras estratégias textuais faz com que as críticas sobre a escrita da história recaiam sobre a cientificidade de um campo de natureza estritamente narrativa¹². Em última análise: o uso do discurso como meio comunicativo-expositivo assemelha-se àquele utilizado pela arte, prejudicando as intenções de comprovação de hipóteses tão caras ao cientificismo do pensamento ocidental.

Ao mesmo tempo, por outro lado, uma parte não menos significativa das obras ficcionais, relaciona-se, de alguma maneira, com o campo da História. Mesmo que este não seja o foco principal da obra, inúmeros questionamentos de teor sumariamente de interesse historiográfico são suscetíveis de serem identificados. É assim com grande parte das obras consideradas clássicas da literatura “universal”, e aqui podemos citar as obras poéticas do mundo grego, tais como a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, ou os clássicos trágicos do século V a.C., que se desenvolviam a partir de histórias míticas passadas em um tempo remoto. Além destas, podemos ressaltar ainda a *Eneida*, de Virgílio, e um incontável número de outras obras que, partindo de um ponto de vista mais tradicional, possuem relação com a História.

Nesse sentido, as obras literárias sempre serviram de documentos, quando não de “monumentos”¹³, passíveis de serem interpretadas pelas metodologias e teorias da historiografia vigentes. Assim, formam um conjunto valioso de fontes para o trabalho do historiador, sobretudo no decorrer do século XX, após a série de mudanças no campo epistemológico da história, que o historiador inglês Peter Burke nomeou “A Revolução Francesa da

¹² WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: USP, 1995.

¹³ LE GOFF, Jacques. *História e memória*; tradução: Bernardo Leitão ... [et al.] – Campinas: SP Ed. da UNICAMP, 1990.

historiografia”¹⁴. O que a *Escola dos Annales* propiciou foi uma torrente revisionista que possibilitou o surgimento de novas fontes, a reinterpretação das tradicionais, bem como novas teorias e metodologias do *métier* do historiador. A “Nova História” operou, assim, como um divisor de águas entre concepções radicalmente distintas da ciência histórica.

Logo, podemos dizer que da mesma forma com que história e literatura se aproximam, por seu caráter discursivo, elas se repelem em igual medida por forças que exploraremos no decorrer das próximas páginas, tais como as distintas funções sociais de uma e de outra, ou mesmo as concepções de arte e de ciência que temos em mente quando iniciamos uma análise sobre um determinado assunto. Dessa maneira, o caminho que iremos percorrer a partir de agora irá buscar alicerçar estas noções teóricas para que, assim, tenhamos a possibilidade de construir e embasar não só nosso ponto de vista sobre estas questões, mas nossas próprias interpretações acerca do romance estudado.

1.1 O discurso entre o passado e o presente

Realizar um histórico baseado no conceito de longa duração¹⁵ do desenvolvimento da ciência histórica seria, além de mero diletantismo, desnecessário para suprir os objetivos centrais deste trabalho. Uma breve passagem pelo desenrolar da historiografia na modernidade, mais especificamente por meados do século XIX, no entanto, parece suficiente para que possamos começar.

As origens de uma “história social” são incertas, o que não significa dizer que não tenham existido. Ainda no século XVIII alguns historiadores europeus já se preocupavam com um viés mais social das formas de compor a história

¹⁴ BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989*; tradução: Nilo Odália. São Paulo: EDUNESP, 1991.

¹⁵ BRAUDEL, Fernand. *La Historia y Las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

em detrimento das biografias ou das histórias dedicadas aos grandes feitos políticos¹⁶. Nesse sentido, surgia, com a mudança de enfoque dos historiadores, o embrião de uma “nova história” baseada em novos problemas, metodologias e formas de teorizar o tempo. No entanto, o pleno desenvolvimento desta remodelação da historiografia só iria acontecer algumas décadas depois, na primeira metade do século XX.

O que bloqueou, então, este desenvolvimento? O que fez com que houvesse um movimento em sentido contrário quando o paradigma parecia rumar para outros caminhos?

Para Peter Burke, foi a necessidade de profissionalização dos historiadores que freou o ritmo das novidades que se desenvolviam. Dessa forma, a proposta epistemológica de Leopold von Ranke acabou influenciando significativamente para o retorno à história política, de cunho mais tradicional. Mesmo que Ranke tenha escrito não somente sobre história política, mas “sobre a Reforma e a Contra-Reforma e não (tenha rejeitado) a história da sociedade, da arte, da literatura ou da ciência”, o que aconteceu na prática foi que “o movimento por ele liderado e o novo paradigma histórico elaborado arruinaram a ‘nova história’ do século XVIII”, pois a “ênfase nas fontes dos arquivos fez com que os historiadores que trabalhavam a história sociocultural parecessem meros *dilettanti*”¹⁷. Desse modo, o movimento “reacionário” que se estabeleceu dentre os seguidores de Ranke, fez com que aqueles que não seguissem os rumos de uma história “científica”, que neste momento significava ser baseada em fontes e passível de “comprovação”, fossem descartados.

Porém, mesmo no decorrer do século XIX podem ser destacados alguns autores que destoavam do espírito academicista vigente. Dentre outros, destacamos Jules Michelet. Sua obra busca adentrar, o mais profundamente possível, no âmago do espírito revolucionário francês; na figura do “outro” para o mundo masculinizado de sua época, que é a mulher e o universo feminino; ou ainda nas articulações sociais da qual fez parte. No entanto, sua forma

¹⁶ BURKE, op. Cit. p. 11.

¹⁷ Idem, Ibidem, p. 12.

singular de escrita, sua sensibilidade estética e artística, não foram suficientes para garantir para si um lugar no *hall* historiográfico de seu tempo. Mesmo que tenha sido enaltecido e que tenha inspirado outros pensadores, dentre os mais ilustres Karl Marx, Michelet foi inserido no “cânone” historiográfico somente no século XX, como precursor de uma história das mentalidades.

Nesse sentido, podemos afirmar que o que aconteceu com a história, enquanto campo científico em desenvolvimento, foi o confronto de uma noção idealista ainda muito incipiente e pouco difundida com uma cosmovisão que não lhe era nem um pouco favorável. Ora, o século XIX foi o momento histórico no qual um tipo de pensamento, de cunho altamente tecnicista, desenvolveu-se rapidamente e se espalhou não só pelas sociedades em geral, mas também pelas mais diversas áreas do conhecimento. A partir de então, não havia espaço para aquilo o que não fosse passível de ser comprovado com precisão matemática e, tão pouco, escapasse à concepção maniqueísta dominante.

Dentro desse paradigma, que se desenvolveu no século XIX, surgiram alguns movimentos determinantes para a disseminação de ideias de cunho mais “conservador”, se as compararmos com o teor mais experimental que se passou a ensaiar no século XX. Nesse panorama, podemos enquadrar correntes de pensamento tanto artísticas quanto filosóficas, como o Naturalismo, o Utilitarismo, o próprio Marxismo, o Positivismo e o Realismo, não ordenados cronologicamente nesta mesma ordem¹⁸.

O primeiro difundiu-se, na literatura, tendo como base para sua concepção a noção fundamental de que o autor deveria narrar de forma crua os fatos da realidade para que, dessa forma, fosse o mais preciso possível na crítica social. O segundo, de forma sintética, atrela uma determinada ideia, ação ou regra a uma consequência que deve, necessariamente, servir a um

¹⁸ A ideia aqui não é aproximar desnecessária e perigosamente as diversas vertentes artístico-filosóficas em questão. O objetivo é explanar sobre o tipo de mentalidade que se desenvolveu e disseminou, sobretudo, após a Revolução Industrial e que consideramos marcada, de forma indelével, pela exatidão das fórmulas maniqueístas de interpretação e crítica dos temas sociais. Este tipo de pensamento, por sua vez, solidificou-se criando um novo paradigma que, em maior ou menor grau, permanece pujante na mentalidade coletiva do mundo ocidental até o presente.

determinado fim. No que tange ao Marxismo e ao Positivismo (sobretudo após Comte), para além da complexidade de ambas as teorizações e seus desdobramentos, podemos dizer que elas têm em comum um apego a uma ideia específica de cientificidade ligada, a nosso ver, intrinsecamente com o tempo científico-mecanicista no qual se desenvolveram: o tempo da industrialização acelerada, das mudanças sociais, do avanço desenfreado do capitalismo e do maniqueísmo que dominavam a mentalidade científica e coletiva das sociedades¹⁹. Por ora, deixaremos o Realismo para mais tarde, quando nos for mais conveniente tratar de sua participação no processo que, sumariamente, desenvolvemos.

O que todas as correntes teóricas citadas têm em comum, fundamentalmente, é a identificação com aquilo o que é fidedigno²⁰. Assim, a cosmovisão científicista atingiu, durante o século XIX, um caráter - bem como nos assuntos da fé - absolutista em sua essência. Desse modo, não havia espaço possível para uma ciência desenvolvida de forma, quase que unicamente, discursiva (a história) no mesmo rol em que se encontravam aquelas que tinham uma lógica de natureza matemática ou, mais especificamente, exata (ciências naturais e exatas). Logo, o *élan* científico-maniqueísta tornou-se onipresente, onipotente e, o que pode ser mais perigoso, onisciente.

Diante desse quadro, a história acabou buscando uma adaptação para não perder, ainda mais, espaço no campo das disciplinas acadêmicas. Como vimos, ela acabou rumando para um caminho inverso àquele que havia se iniciado no século XVIII. Dessa maneira, coube à história moldar e fortalecer conceitos que seguissem as normas e os padrões científicos em vigência. Assim, noções totalizantes e globalizantes do passado, bem como a

¹⁹ Para uma noção mais ampla dos conceitos teórico-filosóficos apresentados, ver: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

²⁰ A escolha pelo vocábulo *fidedigno* não se deu aqui por acaso. Buscamos manejar um vocábulo que desse conta do caráter ambíguo que entendemos acompanhar a concepção de ciência que se desenvolveu desde o século XIX e, num determinado sentido, nos acompanha ainda hoje. Assim, se por um lado *fidedigno* designa aquilo o que é digno de crédito ou confiança, logo, comprovável; por outro lado, tem sua origem no latim *fides* (fé). Dessa forma, expressa aqui a dualidade das questões que distinguem o campo científico daquilo que não é propriamente científico.

supremacia das biografias e das histórias políticas ditaram, durante um longo período, o ritmo da historiografia “profissional” que acabou se solidificando. Assim, em prol de uma profissionalização, a história acabou (re)marginalizando²¹ o incipiente caráter sociocultural que se desenvolvia.

No contexto lacunar, brevemente exposto acima, coube à literatura preencher os espaços deixados e problematizar questões que escapavam às chamadas “ciências sociais” e ao seu dogmatismo cientificista. Com uma forte inclinação para o passado, parte da literatura ocidental, desde os séculos XVII e XVIII, buscava na história o substrato para o desenvolvimento de questões sociais e políticas. Uma descrição mais aprofundada do desenvolvimento do chamado “romance histórico”, que atinge seu ápice no século XIX, pode ser encontrada na obra de György Lukács²². De acordo com o teórico húngaro, a grande diferença das obras literárias, de inclinação histórica, pós-Revolução Francesa, consiste na mudança de perspectiva da noção histórica que surge a partir de então. Nesta nova modalidade narrativa, ao contrário do que ocorria anteriormente, “a particularidade dos homens ativos deriva da especificidade histórica de seu tempo”²³, ou seja, o referencial histórico da obra (personagens, mentalidade, costumes, relações sociais e políticas etc.) pertence ao tempo e ao espaço diegéticos abordados e determina as ações e o desenrolar da trama.

Além disso, Lukács, de acordo com sua análise, ressalta a importância da compreensão do *processo* histórico para possíveis mudanças estruturais nas sociedades. Para ele, “a investigação das causas da grandeza e do declínio dos Estados antigos é um dos mais importantes pressupostos teóricos para a futura reconfiguração da sociedade”²⁴. Em determinados momentos históricos, acreditamos recair sobre a literatura o papel principal como difusor de ideias e ideais, bem como o de motivador para as alterações na mentalidade coletiva, necessárias para as transformações sociais.

Basta uma breve digressão para além de nosso foco central, para percebermos outros exemplos de momentos históricos no qual a ficção

²¹ BURKE, op. Cit. p. 11.

²² LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

²³ Ibidem, p. 33.

²⁴ Ibidem, p. 35.

desempenhou tal papel. É o que ocorre com as obras trágicas do mundo grego, no século V a.C. As encenações, que remontavam ao período mítico, de conhecimento de todos os cidadãos presentes, não tinham outro objetivo além de discutir os problemas relativos à *pólis*. Se aceitarmos a designação “literatura” para a estética trágica, veremos que as tragédias gregas alavancavam, a partir de um referencial passado, os debates sobre a cidade do século V a.C. Assim, os espectadores bebiam na fonte inesgotável das experiências míticas (*mhytós*), remodeladas pelos autores contemporâneos por meio dos textos, e discutiam racionalmente (por meio do *lógos*) os assuntos pertinentes para o aperfeiçoamento da *pólis*. Este processo, que se enfatizou sobretudo no século V a.C., serviu para consolidar a laicização da palavra, a partir de então afastada do mundo mítico e politizada nos debates públicos, bem como para estabilizar o modelo jurídico ateniense, como no caso da trilogia esquiliana, *Oresteia*²⁵.

Para Roger Chartier, um processo semelhante ocorre com o teatro nos séculos XVI e XVII e, o que mais nos interessa, com o romance no XIX. Segundo ele, a princípio, as distinções entre história e literatura seriam claras. Diz-nos que “a ficção é um discurso que ‘informa’ sobre o real, porém não pretende representá-lo nem acreditar-se nele, enquanto que a história pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é”. Assim, “o real é ao mesmo tempo o objeto e a garantia do discurso da história”²⁶.

No entanto, o próprio autor avança, assegurando que algumas razões afetam o simplismo da definição supracitada. Primeiramente, “a *força* das representações literárias do passado propostas pela literatura”. Neste ponto, a noção aristotélica de '*energia*', fundamental para o *New Historicism*, busca demonstrar como se dá a supremacia da obra literária em detrimento das obras historiográficas em dados momentos. Dessa forma, isto ocorre “quando as obras estão habitadas por uma força concreta, adquirem a capacidade de

²⁵ ÉSQUILO. *Oresteia*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

²⁶ CHARTIER, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 2007.

‘produzir, moldar e organizar a experiência coletiva mental e física’ – e entre essas experiências se conta o encontro com o passado”²⁷.

Embora não trate exatamente do mesmo tema, Salinger em sua obra clássica *O apanhador no campo de centeio*, resume em um diálogo do protagonista Holden na casa de seu professor o que tentamos fazer por meio do discurso científico que ora se desenvolve. Para realizarmos o exercício prático que ilustra aquilo que está sendo dito, deixemos a obra literária falar por si na voz do professor Antolini:

“- O que eu quero dizer é que os homens instruídos e cultos, se de fato tiverem brilho e capacidade criadora - o que, infelizmente, é raro - tendem a deixar registros infinitamente mais valiosos do que aqueles que apenas têm brilho e capacidade criadora. Tendem a se expressar com mais clareza e, geralmente, têm a paixão de desenvolver seu pensamento até o fim. E - o que é mais importante - na grande maioria dos casos têm mais humildade do que o pensador menos culto”²⁸.

Se entendermos aqui a *energeia* como a “paixão” mencionada por Antolini e, somente para fins didáticos, a literatura como os “homens instruídos e cultos” e a história como o “pensador menos culto”, podemos pensar na *energeia* como o diferencial que dá à literatura parte de sua singularidade.

Além disso, existe uma segunda razão neste desequilíbrio, que “reside no fato de que a literatura se apodera não só do passado, se não também dos documentos e das técnicas encarregadas de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica”²⁹. Neste ponto, Chartier, cita o “efeito de realidade”, conceito talhado por Roland Barthes, para quem o “real”, por assim dizer, está no cerne do debate: “o haver estado aí das coisas é um princípio suficiente da palavra”³⁰. Enquanto isso, para Chartier, “este 'haver estado aí, este 'real concreto', que é a garantia da verdade da história, deve ser introduzido no discurso mesmo para acreditá-lo como conhecimento autêntico”.

²⁷ Ibidem, p. 40.

²⁸ SALINGER, J.D. *O apanhador no campo de centeio*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1999, p. 186.

²⁹ CHARTIER, op. Cit. p. 43.

³⁰ BARTHES, Roland. *El susurro del Lenguaje: más alla de la palabra y la escritura*. Paidós Iberica, 1994, p. 153-174.

É o que ocorre quando da “apropriação, por algumas ficções, das técnicas de prova próprias da história, a fim de produzir, não 'efeitos de realidade', senão mais do que isto a ilusão de um discurso histórico”³¹.

Por fim, o historiador francês ressalta uma última causa. Para ele, “no mundo contemporâneo, a necessidade de afirmação ou justificação de identidades construídas, ou reconstruídas, e que não são todas nacionais, costuma inspirar uma reescrita do passado que deforma, esquece e oculta as contribuições do saber histórico controlado”. Chartier ressalta, ainda, que este fato “justifica totalmente a reflexão epistemológica em torno de critérios de validação aplicáveis à ‘operação historiográfica’”. Desse modo, a história “pode e deve submeter a critérios objetivos de validação ou de negação as construções interpretativas”³².

Por outro lado, acrescentamos uma questão de cunho fundamentalmente político por trás dos debates que tratam da temática aqui estudada. Sabemos que, desde a antiguidade, relações de aproximação e afastamento entre história e ficção atraem a atenção de críticos literários, filósofos e historiadores³³. Dessa forma, observamos a existência de uma força pendular que, ora balança para um lado, ora para o outro, sem jamais repousar demoradamente em nenhum dos extremos. É este movimento incessante, pois, que dá a grandeza e a riqueza teórica que nos envolve. É o discurso, fruto dos debates e do pensamento emancipado, que nos dá autonomia. No sentido arendtiano, nos liberta (politiza). Para Hanna Arendt, “sempre que a relevância do discurso entra em jogo, a questão torna-se política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político”³⁴.

Assim pensamos e preferimos entender o tema. Muito mais pelo prisma da liberdade política³⁵, sobretudo do ponto de vista do pensamento e da

³¹ CHARTIER, op. Cit. p. 45.

³² Ibidem, p. 46-47.

³³ Para uma análise do histórico do tema, ver: SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria, Ed. Da UFSM, 1996.

³⁴ ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 11.

³⁵ Continuamos aqui utilizando o sentido arendtiano de “política”, que por sua vez se inspira na filosofia grega.

expressão, do que pelo viés de uma possível hegemonia³⁶, na qual um grupo possa requerer, em detrimento do outro, uma supremacia intelectual, teórica ou conceitual. Logo, a visão e o ritmo que tentamos imprimir aqui também são pendulares. E, ao mesmo tempo em que tentam, dialeticamente, teorizar história e literatura e embasar nossas interpretações acerca de *EMA* buscam, com a mesma força, repelir qualquer tipo de maniqueísmo e absolutismo que possam se aproximar daquilo o que nos é mais valioso, que é o próprio pensamento.

Nesse sentido, vemos que em determinados momentos históricos, mesmo quando possa parecer impossível, alguns homens e mulheres conseguem exercer com maestria esta capacidade indelevelmente humana, que é a política. Pensamos ser este o papel de Reinaldo Arenas e da obra aqui estudada. Mais do que o debate ou crítica sobre a história ou mesmo a literatura, o autor se dedicou a um romance “político”, logo, emancipador. Emancipador de si próprio, de Servando e, fundamentalmente, das amarras discursivas que impossibilitariam o ato libertador.

Desse modo, a narrativa de *EMA* nos apresenta uma experiência dos extremos. Não há espaço para o continuísmo e o marasmo. O ritmo, bem como a vida de seu protagonista, não poderia ser denominado de outra forma que não *alucinante*. A vida do frei, bem como a experiência de Servando no mundo, é ditada invariavelmente no limite possível da existência. É, de fato, como se o protagonista vivesse no espaço intersticial entre a plenitude e o vazio; o bem e o mal; o verdadeiro e o falso; a lembrança e o esquecimento. Arenas realiza, assim, aquilo o que Chartier descreve quando relativiza o papel funcional do historiador. Para ele:

os historiadores sabem que o conhecimento que produzem não é mais que uma das modalidades da relação que as sociedades mantêm com o passado. As obras de ficção, ao menos algumas delas, e a memória, seja coletiva ou individual, também dão uma presença ao passado, às vezes ou frequentemente mais poderosa que a que estabelecem os livros de história³⁷.

³⁶ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

³⁷ CHARTIER, op. Cit. p. 34.

Mais do que tratar da divisão entre o falso e o verdadeiro, é preciso pensar em termos discursivos. Na construção de uma narrativa que é, por si só, uma forma unicamente humana de comunicação. O papel que Reinaldo Arenas desempenha ao compor seu romance não está acima e tão pouco abaixo daquele desempenhado por qualquer historiador. Sua narrativa tem, em nosso ver, um único sentido: ser antitotalizante.

Ao considerar o que Carlo Ginzburg nos diz ao tratar das referidas distinções, observaremos que “os historiadores, escreveu Aristóteles (*Poética*, 51b), falam do que foi (o verdadeiro), os poetas, daquilo que poderia ter sido (do possível). Mas, naturalmente, o verdadeiro é um ponto de chegada, não um ponto de partida”. A seguir, aponta: “os historiadores (e, de outra maneira, também os poetas) têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo”³⁸.

Além disso, Ginzburg cita a tendência teórica que durante algum tempo foi dominante nos assuntos que envolvem história e ficção: o ceticismo pós-moderno que tentava “eliminar os limites entre narrações ficcionais e narrações históricas, em nome do elemento construtivo que é comum a ambas” e que “as assimilaria às narrações ficcionais”. Contra esta corrente, o autor propôs “considerar a relação entre umas e outras como uma contenda pela representação da realidade”. Para além de uma guerra de “trincheiras”, Ginzburg “levantava a hipótese de um conflito feito de desafios, empréstimos recíprocos, hibridismos”³⁹.

Um último tópico, que pensamos influenciar e mesmo ser determinante para a compreensão do debate que estamos realizando, trata das distintas funções sociais da história e da literatura. Para o crítico brasileiro Antonio Candido, “a função social (da literatura) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de

³⁸ GINZBURG, CARLO. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.14.

³⁹ *Ibidem*, p. 09.

necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade”⁴⁰. Enquanto isso, a função social da história seria a de organização da interação entre o passado e o presente⁴¹, sendo, ela mesma, variável no tempo. Desse modo, ela "recolhe sistematicamente, classificando e agrupando os fatos passados, em função das suas necessidades atuais. É em função da vida que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da história”⁴².

Vimos que a história, de acordo com a definição citada, tem um papel “organizador”; carrega consigo um sentido discursivo de racionalidade, ou em última instância, de “ordem”. Por outro lado, a literatura possui um caráter ambíguo, pois, como dito por Candido, pode servir para ora estabilizar, ora desestabilizar o meio social; acreditamos ser este o caso de *EMA*: causar, ao menos do ponto de vista discursivo, a (des)ordem própria ao Caos.

1.2 Memórias e Apologia: A Matéria-Prima de Um Romance

Pouco se sabe sobre o homem por trás do personagem histórico conhecido como Frei Servando. As poucas notas sobre sua vida constam em suas obras, citadas anteriormente, e um ou outro registro bibliográfico, como mencionado por Arenas. O próprio autor cubano passou a conhecê-lo quando pesquisava, para uma conferência, sobre o escritor mexicano Juan Rulfo. De certo há que a figura do padre foi, durante muito tempo, afastada, ou ainda, marginalizada pelas formas “oficiais” de registro histórico, sejam estes livros sobre a historiografia política mexicana, sejam histórias ou manuais sobre a literatura do México. Logo, mesmo que tenha procurado, após este primeiro contato incidental, incansavelmente em arquivos, livros, artigos etc. por maiores informações sobre ele, não logrou sucesso e, assim, se viu “obrigado” a utilizar a imaginação para preencher as lacunas existentes em sua biografia

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 53.

⁴¹ LE GOFF, op. Cit. p. 20.

⁴² FEBVRE, Lucien. *Vers une autre histoire, em "Revue de métaphysiques et de morale"*, LVIII, 1949. In. LE GOFF, op. Cit. p. 20.

para resgatar a memória daquele personagem tão importante para as histórias política e literária do México e das Américas.

Dessa maneira, ressaltamos a visão particular de Arenas que, desde o princípio, pretendia “humanizar” a figura do frei e diferenciar seu discurso daqueles da historiografia tradicional, sempre preocupada mais com os feitos políticos do que com os agentes e reagentes nas questões sociais. Assim, na mesma medida em que o escritor cubano afasta-se da noção teórica de história que questiona e critica – aquela dos grandes homens e das narrativas sobre a perpetuação de suas imaculadas virtudes -, cumpre um papel de igual (ou maior) relevância, pois constrói uma narrativa baseada na vida de um “homem” em sua essência, dotado de virtudes, fraquezas e defeitos como qualquer outro mortal, o que se afasta da idealização cientificista do século XIX e, por consequência, rompe com o paradigma discursivo ainda dominante, mesmo à época de produção do livro.

Nesse sentido, a noção de História, com maiúscula, desde o princípio, é deixada de lado pelo narrador de *EMA*. No preâmbulo da obra ele já anuncia: “Esta é a vida de Frei Servando Teresa de Mier, tal como foi, tal como pôde ter sido, tal como eu teria gostado que tivesse sido. Mais do que um romance histórico ou biográfico, ele pretende ser simplesmente um romance”⁴³. Arenas acrescenta, mais adiante, na carta que escreve ao frei:

Não aparecerás neste livro meu (e teu) como um homem imaculado, com os estandartes peculiares à pureza evangélica, nem como o herói infalível que seria incapaz de equivocar-se, ou de sentir alguma vez vontade de morrer. Estás, prezado Servando, como o que és: uma das figuras mais importantes (e infelizmente quase desconhecida) da história literária e política da América. Um homem formidável. E isso é o suficiente para que achem alguns que este romance tem de ser censurado.⁴⁴

Na confecção de *EMA*, observamos evidentes referenciais textuais oriundos do mundo dito “real”. As obras escritas por Servando constituem,

⁴³ ARENAS, op. Cit. (2008), p. 1.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 14.

assim, um importante manancial do qual Arenas se utiliza tal qual um pintor com uma tela em branco posta em sua frente. Ela está ali, presente, servindo de fundo para a criação artística. No entanto, o fundamental ainda não está visível, é imperceptível. Depende do olhar crítico e redentor do artista para ser eternizado. Tanto é que Arenas não teve acesso ao todo das obras de Frei Servando, o que pouca (ou nenhuma) diferença fez para o efeito pretendido pelo autor cubano em sua própria obra, desde o princípio independente e livre de qualquer compromisso com categorias como o “real” ou o “verdadeiro”. Sobre isso, o próprio autor comenta: “me comuniquéi com pessoas que te conheciam com a distância característica e a propriedade desumanizada que supõem as erudições adquiridas nos textos de história”⁴⁵, ou seja, na mesma medida em que a historiografia tradicional afasta-se do humano e do qualitativo, *EMA* pretende tratar da face humana do frei; de sua intimidade, de seu cotidiano, daquilo o que pensa e sente, mesmo que para isso o imaginado tenha que tomar o lugar do discursivamente organizado e racionalizado. Daí, muitas vezes, a ideia de “alucinação”, que nada mais é do que o surgimento de sensações e imagens “irreais” no espaço em que, outrora, havia apenas a ordem, própria à racionalidade.

Logo, o Servando historiográfico fornece algumas pistas a serem seguidas por seu correspondente ficcional. Abre-se, desde o princípio, uma via de mão dupla entre eles. Este caminho, por sua vez, reconfigura na mesma medida em que resgata à memória coletiva a imagem do homem que fora Servando. Neste processo de “transfiguração” do histórico, o próprio referencial da historiografia se altera. O personagem marginal dá espaço a outro, dotado de novas virtudes e fraquezas, por extensão, humanizado e que, por esse motivo, conquista seu devido espaço no campo do imaginário coletivo⁴⁶. Assim, a partir da escrita e recepção de *EMA*, frei Servando passa a ser, também, para o bem e para o mal, o desventurado protagonista do romance: impossível dissociá-los, uma vez que o lemos.

⁴⁵ Ibidem., p. 83.

⁴⁶ BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: Enciclopédia Einaudi. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.v.5, p. 296.

Nesse contexto se evidencia, desde o princípio, a trajetória de um ser deslocado. Um ser para o qual não resta lugar no mundo. Ao menos não em um mundo limitado e concreto no qual a experiência é absolutizada por uma forma de pensar dogmatizada, seja política, ideológica ou religiosamente falando. Logo, a situação do padre na obra é insolúvel e, por meio de suas próprias ações, irreversível. Após ter questionado por meio de seu sermão a legitimidade do processo colonial no México, é condenado à prisão e ao exílio na Espanha. Envolve-se (e depois insurge-se) contra uma cosmovisão dominante e contraditória. A partir da injustiça original sofrida, passa a se revoltar contra qualquer modelo imposto e estabelecido; e sua sentença é o exílio perpétuo.

Porém, desde menino o Servando ficcional, que encontramos em *EMA*, já apresentava um *élan* subversivo e crítico que se apresenta, em um primeiro momento, na escola. As primeiras peripécias contra os mandos e desmandos do professor do primário configuram os primeiros sinais do porvir. Desse modo, perpassado pelo “destino” (e fadado a cumpri-lo), o frei inicia ainda na infância sua saga de prisões e fugas. Assim, no primeiro parágrafo do texto temos uma figura, desde jovem, presa a uma rotina intransponível:

Vimos do coroazal Não vimos do coroazal. Eu e as duas Josefás vimos do coroazal. Venho só do coroazal e já se está quase fazendo noite. Aqui anoitece antes de que amanheça. Em todo Monterrey é assim: se levanta alguém e quando se dá conta já está anoitecendo. Por isso é melhor não se levantar.

No mesmo sentido, temos a hipérbole como “válvula de escape” contínua e, em muitos casos, única para Servando, no que se refere às suas inúmeras prisões. Desde cedo, este recurso linguístico se funde com as tentativas repetidas do personagem em escapar e alcançar a liberdade:

encerrado ali, dei um salto querendo alcançar a janela que tocava quase as nuvens. Mas nada. Dei outro salto e tampouco. E então comecei a soltar gritos. E a porta se abriu. E o professor, cheio de plumas estranhas como se fosse um urubu com cara de demônio, vinha cantando e com a vara de marmelo acesa e disposto a metê-la em minha boca para que me calasse... Assim foi que peguei um grande impulso quase agachado, e o salto foi tão alto que a cabeça rompeu as telhas e me elevei além do teto e acabei caindo no topo

de uma dessas matas de caroás no qual havia um ninho de falcões e matei a fêmea, pois o macho, que era o maior, tratou de arrancar-me os olhos. E enredado com o falcão vim ao solo, não sem me valer de um puro milagre⁴⁷.

Por outro lado, a biografia imaginada do frei, composta por Arenas, aponta para a relação prisão/fuga como que em um processo contínuo que marca o cerne da peregrinação de Servando. A passagem supracitada destaca um bom exemplo no qual essa relação é evidente. Ao escapar da primeira “prisão”, na escola, Servando precisa escapar do professor que o aguardava do lado de fora. Dessa forma, salta rompendo o telhado com a cabeça e escapando quase que como em um voo. No entanto, essa nova fuga o levou a uma nova situação da qual precisou escapar. É assim, pois que temos em *EMA* um processo infinito, mais especificamente, cíclico. Um processo contínuo de início e retorno a um novo início que, como vemos no final da obra, não conhece exatamente um fim. Logo, temos um ser preso em sua própria existência, vítima e agente de seu próprio destino e de suas ações que, para o bem e para o mal, irão lhe perseguir mesmo após sua morte.

Desse modo, Arenas propõe um desfecho para esta situação, na qual não há solução prática: ninguém pode reprimir o pensamento e a imaginação. Assim, a imaginação do frei e de Arenas, enquanto autor, é libertadora⁴⁸. Ambos a utilizam para escapar das imposições de seus respectivos tempos. É assim que, por vezes, recai sobre elementos fantásticos a única opção de saída para certos problemas. É através destes elementos que Servando, em diversos casos, consegue sua emancipação, e a posterior retomada de sua liberdade, mesmo que ela não seja duradoura e que sua ação não passe de repetidas manifestações de resistência.

Além disso, outros elementos textuais destacam-se nesta construção referencial de *EMA*. A presença marcante da intertextualidade com a *Apologia*,

⁴⁷ ARENAS, op. Cit. (2008), p. 91-92.

⁴⁸ MILLS, María de Lourdes Peguero. *Dos perspectivas postmodernas ante la historicidad; El mundo alucinante y Maluco*. Céfiro: Enlace hispano cultural y literario, Vol. 4, Nº. 1, 2003, pags.13-20.

livro de memórias de Servando, por exemplo, constitui material utilizado constantemente por Arenas, obra com a qual o autor dialoga e, por vezes, utiliza trechos literais em alguns diálogos, dentro da história, bem como em eventuais notas de rodapé. Daí a afirmativa de alguns críticos de que o romance de Arenas é palimpséstico, por tratar-se de uma escrita feita sobre outras escritas anteriores. Esta intertextualidade “desce ao nível mais sensível da linguagem do autor-narrador, que se traveste com o estofo mesmo daquele autor-básico, através da exageração, ou melhor dito, da *hiperbolização*”, que se dá “numa atitude francamente mímica, paródica”. Marcam, assim, a hipérbole e a paródia “os tropos dominantes que informam, de ponta a ponta, a escritura do romance”⁴⁹.

Dessa maneira, ainda de acordo com Horácio Costa, pode-se pensar que é a partir destes recursos, paródia e hipérbole, que Arenas compõe seu mundo de forma alucinante, pois, “é por meio da hiperbolização paródica da realidade que o mundo histórico em que viveu Frei Servando (...) se torna perceptível, tocável e, sob mais de um ângulo, apesar de todo o aparato linguístico e ficcional surrealista do discurso, *real*”. É assim que, por meio de estruturas narrativas - por vezes - inovadoras “procura-se oferecer uma nova versão da história, deslocando o frei de suas margens para o centro, passando de uma posição de coadjuvante para uma outra, de maior iminência e relevância, assumindo na ficção um papel protagônico”. Nesse sentido, Arenas “transporta o personagem histórico, Servando, para o romance, com a finalidade de exaltá-lo e lhe conceder um lugar de relevo na história da América Latina”⁵⁰.

Ao ser resgatado, o frei, figura antes marginalizada frente aos meios oficiais de armazenagem da memória coletiva, “converte-se num símbolo da aventura do homem sobre a terra, das lutas e batalhas enfrentadas, do combate diário contra a opressão e as injustiças. A ficção imortaliza-o, dotando-o de eternidade”. Desse modo, o movimento se inverte e “do lugar periférico que a história o relegou, ele se transfere para o centro, por meio do

⁴⁹ COSTA, Horácio. *Reinaldo Arena: sem tréguas com Clio*. In. Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v. 4, p. 11-19, out. 1996.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 15.

discurso ficcional, que o revaloriza e o reavalia”. Dessa forma, por meio da reconstrução ficcional do passado, Servando (re)surge como “uma figura extremamente importante das lutas pela independência, um representante ímpar da resistência, da luta e do trabalho pela conquista da liberdade”⁵¹.

São estas características que transformam *EMA* em uma das experiências literárias mais radicais e arriscadas da narrativa latino-americana contemporânea. De acordo com Emil Volek, o teor de inovação do romance de Reinaldo Arenas se dá por se tratar de uma “obra que ostenta a autonomia da criação literária e que põe em xeque os mecanismos de base que sustentavam o mundo narrativo do romance realista”⁵². Volek ressalta, ainda, o jogo de vários contextos históricos extraliterários possíveis de serem identificados: o personagem histórico (Servando), a época da Revolução Francesa e da independência americana; e para o autor (e leitor) a Revolução Cubana, entre outros.

Outra situação abordada por Volek é a questão narrativa do romance. Para ele, *EMA* apresenta uma “situação narrativa insólita”, pois a repetição, por três vezes, dos primeiros capítulos, bem como o fato dos mesmos serem narrados por cada uma das distintas pessoas discursivas, isoladas paradigmaticamente, apresentam diversas contradições internas e, alternadamente, se desmentem e afirmam entre si. É, logo, “como se o autor não pudesse decidir-se sobre a voz mais adequada ou sobre certa correlação entre o narrador e a voz. Como se por acaso, deixasse recorrer o mesmo trecho da fábula três vezes seguidas, em três chaves narrativas e retóricas diferentes”⁵³.

Por outro lado, o crítico ressalta ainda o teor “carnavalesco” de *EMA*. Segundo ele, a partir dos elementos referidos acima, “temos ante nós, pois, versões e diversões equivalentes, igualmente pouco fiáveis, cheias de uma imaginação paranoica, contraditória; um texto que se dobra, parodicamente,

⁵¹ BOTOSO, Altamir. *A presença da história na ficção Latino-Americana Contemporânea*. Revista *Illuminart*, V. 1 N. 1. Mar. 2009, p. 117.

⁵² VOLEK, op. Cit. (1985), p. 125.

⁵³ *Ibidem.*, p. 129.

sobre si mesmo. Um verdadeiro ‘chachachá’ epistemológico e narrativo”. Além disso, “as versões contraditórias coexistem, se bem que em conflito uma com a outra, no estranho espaço que abriu a narração de *EMA*, e contribuem poderosamente com a criação do mundo narrativo anunciado pelo título”. Dessa maneira, a narrativa de *EMA*, de acordo com Volek “se assemelha melhor com a narração ‘poligonal’, na qual um fenômeno é visto a partir de várias perspectivas subjetivas, que disputam o significado ‘verdadeiro’ (postulado como existente e como não existente) dele mesmo”. Desse modo, “diferentemente das obras clássicas deste tipo, o foco em *EMA* ‘dança’ constantemente”⁵⁴.

É a esta movimentação contínua da narrativa (dança), que Volek denomina “chachachá”, do qual nem mesmo o “tempo” escapa. Assim sendo, “suas fases se superpõem, condensam e intercambiam. Aparecem múltiplos anacronismos, que subvertem não só o tempo histórico, mas também o tempo como tal, como transcurso linear, irreversível, metonímico”. Além disso, “o próprio tempo biográfico do frei está reestruturado pela ficção. E na visão alegórica final, muda o tempo histórico, porém a realidade observada sempre acaba a mesma: a opressão e a manipulação das massas”. Por outro lado, “mesmo quando Servando se lança ao futuro, não encontra mais do que fogueiras de outras inquisições e de outras caças de bruxas”⁵⁵.

No que se refere à teorização de Bakhtin sobre a carnavalização, Emil Volek afirma que *EMA* se aproxima da sátira menipeia, na qual “a fantasia mais desenfreada e a ideia filosófica existem em uma unidade orgânica e artística indissolúvel”⁵⁶. Assim, “o romance estabelece um duplo marco referencial, dos contextos históricos e culturais entre os quais se desenvolve. No entanto, esta dimensão, que seria mimética, é constantemente subvertida pela carnavalização”. Desse modo, “acontece aqui uma forte *polarização semântica*: por um lado, certas realidades históricas se estabelecem como marcos

⁵⁴ Ibidem., p. 129.

⁵⁵ Ibidem., p. 131.

⁵⁶ Ibidem., p. 137.

referenciais; por outro lado, a realidade referencial está radicalmente transformada pelo livre jogo da imaginação⁵⁷.

⁵⁷ Ibidem., p. 138.

2 EMA, O “BOOM”, O “VELHO” E O “NOVO” ROMANCE HISTÓRICO

O interesse do homem pelo passado transcende a qualquer noção de “história”. Ação intrínseca ao conceito de “humano”, a organização e a genealogia daquilo o que ocorreu em tempos idos, mais ou menos próximos ao momento exíguo denominado “presente”, ocuparam sempre a imaginação e o imaginário dos agrupamentos humanos. É possível, no entanto, identificar o momento no qual a maneira de (re)montar ao/o passado por uma sistematização ordenada pela ação racional do homem teve início. Foi, coincidentemente, no mesmo período no qual a própria “palavra”⁵⁸ e, por extensão, o pensamento humano passaram por um processo, de longa duração, de laicização, ou seja, processo de superação do pensamento mítico por um outro tipo de pensamento, ordenado pela razão e pela emancipação do homem em sua relação original com a natureza.

Assim, identifica-se entre os gregos, por volta dos séculos VII a V a.C., o desenvolvimento deste tipo de pensamento. Dessa forma, temos o surgimento de diversos tratados sobre a história, bem como de diversas obras “poéticas”. Como exemplo das primeiras, podemos citar as *Histórias*, de Heródoto e a *História da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides. O teatro clássico do século V a.C. é o melhor exemplo da poética clássica, pois retoma a temporalidade mítica (passada em um momento distante) para discutir, sob o prisma desta racionalidade, a *pólis* e a ação humana.

Nesse sentido, podemos observar a origem da racionalização ocidental da história. Além da noção investigativa de Heródoto e dos avanços técnicos de Tucídides, diversos pensadores dedicaram-se ao estudo e à sistematização do tempo, a partir deste período. Uma das formas de teorizar sobre o que é a história consiste em falar sobre aquilo que não é a história. Foi o que fez

⁵⁸ Aqui o vocábulo “palavra” é utilizado no mesmo sentido que seu correspondente em francês “parole”, ou seja, a palavra/discurso, a linguagem articulada, o *lógos*.

Aristóteles no século IV a.C., em passagens já citadas anteriormente. O filósofo grego foi, assim, o primeiro pensador a dedicar parte de sua obra a distinguir a história da poética. No entanto, esta distinção resta um tanto confusa mesmo nos nossos dias. Com o passar dos séculos, inúmeros autores trataram teoricamente desta questão⁵⁹. Por outro lado, as relações de aproximação, afastamento e entrelaçamento da história e da literatura suscitaram, a partir de um dado momento, um número incontável de obras ficcionais que apresentam um trato intencional com teorias, fatos, processos e personagens, de interesse, até então, exclusivo da ciência histórica.

Temos, por um lado, o romance histórico tradicional, surgido no início do século XIX e que tem por base a contradição das formas tradicionais da historiografia de sua época. Por outro, em meados do século XX observamos o surgimento de uma nova forma de romance que, sobretudo na América Latina, se caracteriza pela crítica e pela revisão das formas narrativas, teóricas e ficcionais tradicionais, bem como pela introdução de novos elementos característicos da linguagem e do imaginário latino-americanos.

2.1 Lukács e a poética do romance histórico

Nenhuma outra obra trata das questões que envolvem a teoria do romance histórico como o faz *O romance histórico*, do teórico húngaro Gyorgy Lukács. Nele, o autor desenvolve, desde as origens, o desenrolar histórico deste tipo de romance, bem como seus desdobramentos e relações com o tempo de sua existência. Nesse sentido, rememorar o debate proposto por Lukács se torna relevante na medida em que, posteriormente, nos auxiliará na teorização do novo romance histórico. Além disso, iremos cotejar as duas formas distintas de romance histórico com as concepções de história que, pensamos, estiverem intrinsecamente associadas a elas.

⁵⁹Para um estudo melhor sistematizado do desenvolvimento desta questão, ver obra supracitada de SANTOS, 1996.

Para o autor, o romance histórico é fruto das distintas e conflitantes concepções e ideias oriundas das “grandes revoluções”. Data, pois, do início do século XIX uma estética que pode ser identificada por oposição àquelas, anteriores a este período, que, mesmo que apresentassem uma temática histórica, não possuíam os elementos que poderemos encontrar em Walter Scott. Logo, a obra do romancista escocês constitui o marco inicial para a teoria do romance histórico desenvolvida por Lukács. Para ele, “o que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo”⁶⁰.

Desse modo, a literatura de inclinação histórica escrita na Europa em meados do século XVIII, denominada como “o grande romance social realista”, por exemplo, apresenta o presente histórico com “extraordinária plasticidade e verossimilhança”, mas é “ingenuamente aceito como um ente: a partir de onde e como ele se desenvolveu é algo que ainda não se põe no ato de figuração do escritor”. Logo, este caráter demasiado abstrato da figuração do tempo histórico “também tem consequências para o espaço histórico”. Assim, para aproveitarmos o exemplo dado pelo próprio autor, “sem grandes problemas, Lesage ainda pode transferir para a Espanha a pintura altamente fidedigna que faz da França de sua época”.

Além disso, Lukács cita outro exemplo significativo: o das obras de Swift, Voltaire e Diderot que, segundo ele, “fazem seus romances satíricos se desenrolarem em um nunca e em um lugar algum que ainda assim refletem fielmente os traços essenciais da Inglaterra e da França daquele tempo”. Assim, “esses escritores captam os traços essenciais de seu presente histórico com um realismo ousado e perspicaz, mas não veem historicamente aquilo que é específico de seu próprio tempo”⁶¹.

Sendo assim, é possível identificar um “ambiente” favorável de interesse pela ligação do homem e de suas ações com o caráter histórico. No entanto, de acordo com a teoria de Lukács, existem alguns elementos que

⁶⁰ LUKÁCS, György. Op. Cit. p. 33.

⁶¹ Ibidem., p. 34.

devem ser observados para a classificação das obras. É nesse sentido que o autor ressalta a importância e singularidade de Scott. Após uma digressão sobre as obras “pré-scottianas”, Lukács passa a observar as relações do romance histórico escrito por ele com outras obras surgidas no mesmo período.

O romance histórico de Scott tem sua origem naquele que denominamos anteriormente de “grande romance social realista”, do século XVIII. No entanto, antes de avançarmos ainda mais na obra de Lukács rumo à suas considerações sobre Scott, é preciso ressaltar o marcante teor de seu marxismo. Não por acaso, Lukács irá ressaltar a singularidade inglesa como berço do romance histórico. Tanto quanto os historiadores marxistas, que percebem a revolução inglesa como o modelo “clássico” da revolução burguesa, por se adequar aos moldes interpretativos dos conceitos marxistas de maneira quase matemática, este traço ideológico irá permear a obra de Lukács e exigir dos leitores mais atentos um cuidado no momento de partir para qualquer análise.

De acordo com esse paradigma, a Inglaterra aparece como o berço ideal para este gênero literário incipiente, pois “as enormes convulsões políticas e sociais das décadas anteriores despertaram na Inglaterra também a sensibilidade para a história, a consciência do desenvolvimento histórico”⁶². Desse modo, observamos um fator marcante do romance histórico desde o momento de seu “nascimento”: ele atualiza e (res)significa o interesse pela história característica dos períodos de crise sociopolítica.

Uma constante na obra de Scott, segundo Lukács, seria a não tomada de posição nos extremos das lutas sociais. O autor transita, assim, em uma zona limítrofe, justificada pela própria história inglesa, na qual após todos os períodos de turbulência e desordem, a normalidade e o progresso tendem a retornar a um estado de normalidade. Isto, por outro lado, tem um reflexo direto na escolha de seus personagens e na composição da trama de seus romances. Nesse sentido, “o ‘herói’ do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre” que, por esse motivo,

⁶² Ibidem., p. 48.

“possui certa inteligência prática [...] certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa”.

Além disso, o crítico húngaro ressalta a maneira pela qual esta escolha do caráter do herói foi debatida e criticada por outros autores, que percebiam aí um sinal de mediocridade em Scott. Na concepção de Lukács, no entanto, o caso é exatamente o contrário. Para ele, recai sobre este aspecto um dos pontos fortes da genialidade scottiana. O autor vai além: diz que “na construção desses heróis ‘medianos’, apenas corretos e nunca heroicos, expressa-se o extraordinário talento épico de Walter Scott”⁶³. Logo, em sua estética “se expressa [...] uma recusa e uma superação do romantismo, assim como um desenvolvimento oportuno das tradições literárias do realismo do período iluminista”⁶⁴. Lukács aborda, ainda, a superação, por outros autores, da obra de Scott em determinados aspectos particulares, o que o crítico utiliza para marcar a impossibilidade de inclusão da literatura de Walter Scott na estética do Romantismo.

Porém, para além da superação estética que outros autores alcançaram em relação a ele, Lukács destaca ainda aquilo o que teria sido o diferencial de sua obra:

A reviravolta que Walter Scott realiza na história da literatura universal é independente dessa estreiteza de horizonte humano-ficcional. Antes de Scott, os traços humanos típicos, em que se evidenciam as grandes correntes históricas, jamais haviam sido figurados com tal grandiosidade, univocidade e concisão. E, acima de tudo, jamais essa tendência da figuração havia sido trazida conscientemente para o centro da representação da realidade⁶⁵.

Além disso, Lukács garante estar na natureza dos heróis scottianos um fator intransponível de sua genialidade. Pois, estes “são insuperáveis no modo realista como expressam os traços tanto honrados e cativantes da ‘classe média’ inglesa quanto os limitados”. O crítico complementa dizendo que “é

⁶³ Ibidem., p. 49.

⁶⁴ Ibidem., p. 50.

⁶⁵ Ibidem., p. 51.

exatamente pela escolha dessas figuras centrais que a exposição scottiana da totalidade histórica de determinados graus críticos da transição da história alcança um acabamento nunca superado”⁶⁶. Este caráter “mediano” do herói levou sua obra a sofrer inúmeras críticas. No entanto, para Lukács isto se deve ao caráter épico da obra de Scott, gênero no qual o personagem principal serviria somente de centro no entorno do qual os eventos e ações se desdobrariam. Para ele, Walter Scott seria o grande “figurador épico” da “era dos heróis”, a partir de onde surgiria a “verdadeira épica”⁶⁷.

No que se refere à figura do herói, em Walter Scott, Lukács ressalva a distinta figuração existente entre o romance e a épica. Segundo ele, “o herói do romance scottiano é tão típico desse gênero quanto Aquiles e Odisseu são da verdadeira epopeia. A diferença entre esses dois tipos de herói ilustra com muita nitidez a distinção fundamental entre epopeia e romance”. Nesse sentido, o herói épico seria aquele que carrega consigo o esplendor do humano, seriam os “indivíduos totais”. Por outro lado, mesmo que mantenham algumas das características clássicas do herói épico, os personagens centrais de Scott apresentam natureza distinta daqueles, pois estes “também são personagens nacionais típicas, mas antes no sentido da valente mediania do que no do ápice sinóptico. Aqueles são os heróis nacionais da concepção poética da vida; estes, os da prosaica”⁶⁸.

Desse modo, destaca-se a superioridade do herói épico em relação a todos os demais seres humanos. Por outro lado, o herói scottiano é composto pelo oposto destas características. Logo, “sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade”. Nesse sentido, “procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si”. Lukács acrescenta, ainda, o fato de a obra de Scott apresentar “as grandes crises da vida histórica”, pois em sua obra “entram em choque potências sociais inimigas que visam destruir-se mutuamente”. Logo, ao dar vida a personagens que se posicionam no centro destes conflitos entre partes

⁶⁶ Ibidem., p. 51.

⁶⁷ Ibidem., p. 52.

⁶⁸ Ibidem., p. 53.

opostas, Walter Scott compõe o “herói mediano”. Assim, “escolhe sempre personagens que, por seu caráter e destino, põem em contato os dois lados do conflito”, sem com que, no entanto, se alie a nenhuma das partes conflitantes⁶⁹.

Mais do que um traço de genialidade ou inovação de Walter Scott, esta caracterização do herói, segundo Lukács, se dá pela visão que o autor tem da própria “linha mediana” sobre a qual se desenvolve a história inglesa. Assim, as personagens centrais representam “essa constância do desenvolvimento inglês em meio a crises terríveis”. Por outro lado, o próprio autor reconhece que “nunca houve na história uma guerra civil que fosse tão encarniçada que levasse toda a população, sem exceção, a uma tomada fanática de partido”⁷⁰. Esta é a característica fundamental do “herói mediano” de Walter Scott: em sua obra, os personagens aparecem “em sua real grandeza histórica”. Porém, o autor “nunca se inspira no sentimento de um culto do herói romanticamente decorativo [...] a grande personalidade histórica é precisamente o representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação”.

Este é, de acordo com Lukács, o motivo pelo qual em Scott nunca é possível saber a origem das personalidades “historicamente significativas”, pois:

Ele sempre a introduz já pronta. Pronta, mas não sem uma cuidadosa preparação. Contudo, não se trata de uma preparação pessoal, psicológica, e sim objetiva, sócio-histórica. Scott descreve, por intermédio do desvelar das condições reais da vida, da crise realmente vital e crescente da nação, todos os problemas da vida nacional que conduzem à crise histórica por ele figurada.

Nesse sentido, quando o herói scottiano apresenta-se “está pronto em sentido psicológico, e é até obrigado a estar pronto, pois aparece para cumprir sua missão histórica na crise”. No entanto, “o leitor nunca tem a impressão de algo rigidamente pronto, pois as lutas sociais, amplamente retratadas antes da aparição do herói, mostram com precisão como, em tal época, tal herói teve de

⁶⁹ Ibidem., p. 53.

⁷⁰ Ibidem., p. 54.

surgir para solucionar tais problemas”⁷¹. Logo, o teor popular da arte histórica de Walter Scott se apresenta “justamente no fato de que essas personagens destacadas, diretamente ligadas à vida do povo, alcançam na figuração uma dimensão histórica maior que as personagens centrais e conhecidas da história”. Para Lukács, Balzac foi quem melhor compreendeu este aspecto da obra de Scott ao afirmar que “o romance deste chega aos grandes heróis do mesmo modo que a história de seu tempo fomenta a aparição deles”⁷².

Temos aqui outro aspecto relevante para a continuação de nosso trabalho. A relação existente entre a estética scottiana e o modelo historiográfico vigente em sua época. Mesmo que negue o conhecimento por parte do autor escocês das teorias hegelianas, Lukács estabelece paralelos significativos entre o pensamento de ambos:

Também em Hegel o “indivíduo histórico-mundial” surge das amplas bases do mundo dos “indivíduos conservadores”. “Indivíduos conservadores” é, em Hegel, a caracterização resumida dos homens da “sociedade civil”, a caracterização da contínua autorreprodução desta última por meio da atividade daqueles indivíduos. A base é constituída da atividade pessoal, privada, egoísta dos indivíduos. É nela e por meio dela que se afirma o universal social. Nessa atividade, desdobra-se “a conservação da vida ética”. Mas Hegel pensa a sociedade não apenas no sentido dessa autorreprodução, como algo estagnado; ela se situa no meio da corrente da história. Aqui, o novo defronta-se com o velho como com um inimigo, a transformação está “ligada a uma depreciação, desintegração e destruição das formas anteriores da realidade”. Ocorrem grandes colisões históricas, nas quais justamente os “indivíduos histórico-mundiais” são portadores conscientes do progresso histórico, mas apenas no sentido de que dão consciência e orientação clara ao movimento que já existe na sociedade.⁷³

É, segundo Lukács, nesse sentido, que se dá na obra de Hegel a oposição ao culto romântico do herói. Para ele, “a função do indivíduo histórico-mundial é dizer aos homens o que eles querem”. Logo, “ele é o espírito oculto que palpita no presente, que ainda é subterrâneo, ainda não se elevou a um ser presente e quer se manifestar”. Por outro lado, o crítico húngaro ressalta, uma vez mais, a singularidade de Scott e de sua obra marcada, inclusive, na

⁷¹ Ibidem., p. 55.

⁷² Ibidem., p. 56.

⁷³ Ibidem., p. 56-57.

relação entre a história e a literatura. Assim, sua genialidade “evidencia pela forma como ele apresenta as qualidades individuais de suas personagens históricas centrais que estas realmente reúnem em si os lados mais marcantes, tanto positivos quanto negativos, de determinado movimento”.

No que tange, ainda, à relação que substancia este trabalho, podemos observar, sempre guiados por Lukács, que na obra de Walter Scott “esse vínculo profundo entre os representantes históricos de um movimento popular e o movimento popular propriamente dito é incrementado [...] pela intensificação dos acontecimentos e sua compactação dramática”⁷⁴. Dessa forma, “para fazer com que tempos há muito desaparecidos possam ser revividos, ele teve de retratar da maneira mais ampla possível essa correlação entre o homem e seu ambiente social”. Esta inclusão de elementos dramáticos no romance demonstra o “empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu, de um modo que seja humanamente autêntico e a torne passível de ser vivenciada pelo leitor de uma época posterior”.

Para além das críticas superficiais temos, portanto, na obra de Walter Scott, que a “caracterização histórica do tempo e do espaço” aparece como “algo muito mais profundo”, logo “significa o coincidir e o entrelaçar-se – condicionados por uma crise histórica – das crises que se abatem sobre o destino pessoal de uma série de homens”. Desse modo, “a forma de figuração da crise histórica nunca permanece abstrata, a fratura da nação em partidos beligerantes sempre se mostra nas mais íntimas relações humanas”⁷⁵. É assim, pois, que para Lukács “a compreensão profunda do momento histórico na vida humana força uma concentração dramática da composição épica”. Isto fez com que, por outro lado, Scott escapasse da “tentação” de atingir uma “totalidade histórica”. Visto que “no romance histórico justamente, a tentação de reproduzir inteiramente a totalidade das coisas é imensa”, existe “um risco muito próximo de acreditar que a fidelidade histórica só pode ser atingida por meio da totalidade”⁷⁶.

⁷⁴ Ibidem., p. 57.

⁷⁵ Ibidem., p. 58.

⁷⁶ Ibidem., p. 59.

Dessa forma, pode-se dizer que no romance histórico “não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram”. Logo, trata de “figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica”⁷⁷. Por outro lado, esta forma de representação histórica deve fugir do diletantismo descritivista e concentrar suas forças nas representações sociais e psicológicas do período histórico abordado.

Nesse sentido, Lukács ressalta que, no que se refere ao romance histórico, o importante “é *evidenciar*, por meios *ficcionais*, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas”. Assim, se constitui, na obra de Walter Scott, uma “evidência ficcional da realidade histórica”. Uma “figuração da ampla base vital dos acontecimentos históricos, com suas sinuosidades e complexidades, suas múltiplas correlações com as personagens em ação”⁷⁸. Enfim, para Lukács uma das maiores forças de Scott reside em sua capacidade de figuração da interação existente entre os elementos “histórico-conteudistas” e elementos psicológicos. Segundo o teórico, “a tarefa do romancista histórico é figurar da maneira mais rica possível essa interação concreta, que corresponde às circunstâncias históricas da época representada”⁷⁹.

Podemos observar, a partir do levantamento de tópicos de parte da obra de Lukács, que o modelo clássico do romance histórico possui uma noção de “essência humana” por trás da representação figurativa das personagens. Por isso, temos em Scott um herói humanizado sem, no entanto ceder a uma “análise minuciosa de pequenas qualidades humanas que não possuem nenhuma relação com a missão histórica do homem em questão”⁸⁰.

É, nesse sentido, que Lukács observa, ainda, que “Walter Scott parte da figuração da totalidade da vida nacional em sua complicada interação entre ‘alto’ e ‘baixo’”, assim “a enérgica tendência ao caráter popular se manifesta no

⁷⁷ Ibidem., p. 60.

⁷⁸ Ibidem., p. 62.

⁷⁹ Ibidem., p. 63.

⁸⁰ Ibidem., p. 66.

fato de que ele enxerga no 'baixo' a base material e a explicação literária da figuração literária da figuração daquilo que ocorre no 'alto'". Dessa maneira, em Scott a interação entre 'alto' e 'baixo' se manifesta de forma que "se é verdade que, no essencial, as tendências históricas recebem no 'alto' uma expressão mais nítida e generalizada, é sobretudo no 'baixo' que encontramos o verdadeiro heroísmo das lutas incessantes das oposições históricas"⁸¹. Assim, ao figurar as grandes crises da história, Walter Scott objetiva "mostrar a *grandeza humana* que se desnuda em seus representantes significativos a partir da comoção de toda a vida da nação"⁸².

Para finalizar sua "ode" a Walter Scott, Lukács fala da noção de história por ele desenvolvida. Segundo o crítico, que intitula Scott como "o poeta da história", o autor "tem um sentimento mais profundo, legítimo e diferenciado da história que qualquer outro ficcionista antes dele. A necessidade histórica é [...] da mais rigorosa implacabilidade". Por outro lado, esta necessidade "não é um fado além do humano", e sim interação "complexa de circunstâncias históricas concretas em seu processo de transformação, em sua interação com homens concretos, que crescem nessas circunstâncias" e que, desse modo, são "influenciados por elas de formas muito diferentes e atuam individualmente, de acordo com suas paixões pessoais". Logo, no que se refere à figuração, "a necessidade histórica é sempre um resultado, não um pressuposto; ela é, de modo figurado, a atmosfera trágica do período, e não o objeto das reflexões do escritor"⁸³.

Ao contrário do que foi realizado por outras correntes de pensamento, que davam à "fidelidade histórica dos detalhes" um peso demasiado grande, no qual "tudo é reproduzido com uma exatidão de artesão especialista que beira muitas vezes o pedantismo pitoresco", o romance de Walter Scott, para Lukács, se contrapõe a essa "nova tendência de um falso historicismo e de sua concomitante modernização não artística do passado"⁸⁴. Ao seguir o modelo realista do século XVIII, Scott aprofunda a noção, incipiente entre seus

⁸¹ Ibidem., p. 68-69.

⁸² Ibidem., p. 70.

⁸³ Ibidem., p. 79.

⁸⁴ Ibidem., p. 81.

antecessores, da figuração histórica. Assim, seu grande diferencial “consiste no fato de conferir aos homens uma expressão nítida de sentimentos e pensamentos sobre contextos históricos reais que eles não poderiam alcançar na época”⁸⁵.

Após analisar, demoradamente, a produção romanesca de Walter Scott, Lukács elucida como o autor escocês e sua obra relaciona-se com as demais obras do período. Mesmo quando admite existir um escritor que, em determinado sentido, igualou - e até mesmo superou - Scott, que é o caso do autor italiano Alessandro Manzoni, Lukács relativiza dizendo se tratar *Os noivos* de uma “única obra isolada”. Nesse sentido, ressalta que Manzoni “deu continuidade a suas tendências com originalidade e grandiosidade”, ou seja, o autor italiano foi, fato reconhecido também por Scott, seu melhor discípulo. Além disso, Lukács ainda aponta para o fato de que todas as melhores qualidades de Manzoni “são qualidades no mínimo equiparáveis às de Walter Scott”⁸⁶.

Essa mesma relação de “orientação” dos caminhos da literatura europeia, ocorrida com Manzoni na Itália, Lukács afirma ter ocorrido na América, na Inglaterra, na Alemanha ou na Rússia. Em todos esses países, de alguma maneira, a obra de Walter Scott marcou o desenvolvimento e, em um determinado sentido, o destino das literaturas que se desenvolveriam. Mesmo que superado por alguns de seus sucessores em certos traços estéticos ou temáticos, a originalidade e a profundidade da obra de Scott marcaram de forma indelével a trajetória do romance histórico.

2.2 O boom dos anos 60 e o novo romance histórico

O ambiente das letras latino-americanas, em meados da década de 1960, era favorável à proliferação do gênero romanesco. O chamado *boom* da

⁸⁵ Ibidem., p. 84.

⁸⁶ Ibidem., p. 92.

literatura proporcionou uma grande difusão e publicação das obras na Europa e em outros lugares do mundo. Autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e José Donoso ganharam reconhecimento mundial com suas obras escritas neste período. Este novo paradigma, extremamente favorável para o surgimento e a consolidação de novos autores, possibilitou o surgimento de incontáveis obras das mais diversas temáticas, bem como propiciou um tipo de “revolução” estética.

Além disso, mesmo que seja difícil precisar uma “genealogia” do *boom*, o que nos importa neste trabalho é a consciência da relevância que os autores citados tiveram para seus contemporâneos e para as novas gerações de autores, consolidando, assim, um sistema literário autônomo⁸⁷ na América Latina. Nesse sentido, tanto *Celestino antes del alba* quanto *EMA*, os dois primeiros romances de Reinaldo Arenas, participam da estética inovadora do novo romance que, na década de 60, está estabelecida na América Latina. Para Miguel Correa Mujica, “o novo romance – com o *boom* em seu interior – como tendência estética já havia se estabelecido na América hispânica pela data, a partir do que se pode afirmar que ambas as obras” e, segundo ele, sobretudo *Celestino antes del alba*, “participam da estética inovadora do novo romance, popularizado pelo *boom*, que havia criado o ambiente propício para a experimentação”⁸⁸.

Desde o princípio, o próprio Arenas nega a influência das obras do *boom* em sua literatura. Não somente para garantir a originalidade de sua produção mas, sobretudo, por serem aquelas obras oriundas de um movimento criticado pelo autor. Além disso, por ter consistido de um “movimento estético e editorial que política e ideologicamente exclui Arenas, seja por ele ter sido marginalizado deliberadamente, seja por ter se excluído voluntariamente”⁸⁹. Nesse sentido, é importante ressaltar o momento histórico no qual Arenas

⁸⁷ Para uma noção melhor desenvolvida do conceito ver: CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; Vol. I. São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975, p. 24.

⁸⁸ MUJICA, Miguel C. *Reinaldo Arenas, el boom latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad*. In: *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 1.

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 1.

produz. A segunda metade do século XX é marcada, de um lado, pela Revolução Cubana; de outro, justamente, pelo “auge e comercialização do novo romance hispano-americano (o *boom*)” que, a esta altura, “influenciava em praticamente toda a narrativa hispano-americana da época”⁹⁰.

Por um lado, nesse sentido, podemos dizer que é injusto qualquer tipo de redução deste fenômeno literário a causas de motivação meramente comercial. Por outro, se mostra mais frutífero pensar, como nos mostra Mujica, que “o romance hispano-americano evoluiu, lenta mesmo que inexoravelmente, a partir de modelos discursivos que contribuíram para a sua internacionalização”⁹¹. Além disso, e este é um ponto central de nossa análise, o crítico retorna as questões que cercam a ligação entre esta *intelligentsia*, ainda incipiente, e a Revolução Cubana. Assim, Mujica diz:

Em torno dela se polarizou a intelectualidade latino-americana da época. La Habana se converteu na capital cultural e política dos escritores do período. No início dos anos 60, o respaldo que os escritores hispano-americanos (sobretudo os não cubanos) deram à Revolução foi enorme. Porém, essa aliança político-literária também foi uma remunerada estratégia. A relação foi de ajuda mútua: tanto a Revolução como os intelectuais se beneficiavam dela. Uma revolução em que entre as prioridades nunca se encontrou a cultura, e muito menos a literatura, se viu imediatamente respaldada por esta. Assim, um “negócio”, aparentemente tácito e razoável, foi lançado: a Revolução poria o marco físico, cultural e o debate ideológico; os intelectuais, seu talento, popularidade e influências, defendendo-a⁹².

O apoio dado à Revolução por parte dos intelectuais foi, até o início da década de 70, quase que uma unanimidade, havendo um recrudescimento na relação, sobretudo após a repercussão do caso Padilla⁹³. A ideologia revolucionária esquerdista apresentou, mesmo que apenas no campo simbólico, a possibilidade de um novo modelo político que poderia combater e,

⁹⁰ Ibidem., p. 1.

⁹¹ Ibidem., p. 2.

⁹² Ibidem., p. 2.

⁹³ Poeta cubano que, após ter tido seu livro de poesias *Fuera del juego* (1968) premiado, foi considerado contrarrevolucionário, sendo obrigado a retratar-se publicamente. O fato gerou grande repercussão não só em âmbito local, mas em todo o mundo proporcionando, assim, o rompimento da relação íntima existente, até então, entre a Revolução e os intelectuais.

até mesmo suplantar, o paradigma dominante de então. É dessa forma que podemos imaginar a cena narrada por Mujica, quando “Carlos Fuentes, um dos romancistas mais eminentes do *boom*, esperou Fidel Castro em sua entrada triunfal em La Habana onde o escritor mexicano manifestou ao líder cubano sua profunda admiração e incondicional apoio”⁹⁴.

Nesse sentido, o *boom* foi, de certa forma, um tipo de movimento simbiótico entre a prática da ideologia revolucionária e os projetos socialistas de diversos teóricos da América Latina. Foi, enfim, um curto e prolífico período de grande descoberta do potencial e independência literária do continente frente aos olhos do mundo. Embora grande parte dos escritores que se tornaram conhecidos mundialmente com o *boom* já produzissem mesmo antes deste período, a publicação e o consumo das obras foram alavancadas como nunca antes houvera ocorrido.

Um dos aspectos relevantes ressaltados pela historiadora Adriane Vidal Costa acerca do *boom*, foi que este movimento ideológico teria se desenvolvido teoricamente, na América Latina, no entorno de *Que é a literatura*, de Sartre. No entanto, a autora afirma que “essa politização da arte não significou a adoção do realismo socialista ou uma conduta dogmática; muito pelo contrário, os escritores rejeitaram o realismo russo e abraçaram o realismo fantástico”⁹⁵. Além disso, a autora ressalta a diversidade e a grande quantidade de obras surgidas entre 1960 e 1970, que para ela eram “distintas entre si, mas na época foram exemplos de uma radical experimentação de formas, estruturas e linguagens”, e que, desse modo, “abriu perspectivas que iam além do realismo tradicional, que, historicamente, era a fórmula mais característica da narrativa latino-americana”⁹⁶.

Dessa maneira, esta força atraente que direcionou boa parte do interesse pela cultura e, por extensão, pela literatura do continente americano superou o mero favorecimento comercial. Além da reconhecida qualidade literária da produção, um dos fatores mais importantes deste sucesso “foi o

⁹⁴ Ibidem., p. 02.

⁹⁵ COSTA, Adriane Vidal. *Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, jul. 2001; p. 1.

⁹⁶ Ibidem., p. 2.

impulso das editoras (sobretudo europeias) e a irrupção da Revolução Cubana, que motivou inúmeros leitores, pelo mundo afora, a conhecer a literatura, a cultura e a história latino-americanas⁹⁷. Ressalta-se, assim, uma vez mais o papel da Revolução para este panorama. Cuba, mais do que qualquer outro país neste momento, passou a atrair os olhares do mundo para aquilo o que se produzia e se difundia ao redor do novo modelo ideológico que se impunha.

O escritor colombiano Gabriel García Márquez, realiza uma espécie de síntese do que foi a década de 60. Para ele, este foi o momento no qual a “grande importância cultural de Cuba na América Latina foi servir como uma espécie de ponte para transmitir um tipo de literatura que existia na América Latina há muitos anos”. Além disso, acrescenta que “o *boom* da literatura latino-americana nos Estados Unidos foi causado pela Revolução Cubana”. No entanto, e aqui o escritor reitera uma ideia anteriormente comentada, “todos os escritores latino-americanos dessa geração já vinham escrevendo há vinte anos, mas as editoras europeias e norte-americanas tinham muito pouco interesse neles”. Logo, “quando a Revolução Cubana começou, houve, subitamente, um grande interesse por Cuba e pela América Latina”. García Márquez conclui, mostrando que “a revolução virou um artigo de consumo. A América Latina entrou em moda. Descobriram que existiam romances latino-americanos suficientemente bons para serem traduzidos e equiparados ao resto da literatura mundial⁹⁸”.

Para o crítico Rodríguez Monegal, citado por Adriane Vidal Costa, os narradores do *boom* (dentre os quais ele inclui: Carlos Fuentes, José Donoso, García Márquez, Cabrera Infante, Cortázar, Juan Rulfo e Carlos Martínez Moreno), “havia rompido de uma vez por todas com o ‘realismo documental’, ‘com a novela telúrica’, com a ‘denúncia social de tipo panfletário’ e com a divisão ‘maniqueísta do mundo em personagens bons e maus’”. Desse modo, o autor “agregou ao *boom* a responsabilidade social do escritor ao afirmar que os escritores deveriam profetizar ou anunciar a formação de um ‘novo homem’ por

⁹⁷ Ibidem., p. 2.

⁹⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *As históricas entrevistas da Paris Review II*. Seleção Marcos Maffei. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 338.

meio das obras literárias”⁹⁹. Desse modo, “a literatura do *boom* expressava toda a vitalidade da América Hispânica incutida na vitalidade de um povo de múltiplas origens, criador de uma ‘mestiçagem cultural que se centrava no Novo Mundo, mas que se projetava radicalmente fora’”. Assim, “o *boom* permitiu que a literatura hispano-americana chegasse à maturidade. Essa literatura produziu ‘escritores verdadeiramente revolucionários’, ‘revolucionários no sentido mais estrito da palavra’”¹⁰⁰.

Dessa forma, observamos que o *boom*, muito além da mera questão mercadológica que também o cerca - e que de fato favoreceu e fortaleceu o sistema literário latino-americano -, propiciou, desenvolveu e, enfim, consolidou uma série de inovações estéticas que, de certa forma, se sobrepujaram ao aspecto econômico. A pluralidade e a riqueza literária das obras são inquestionáveis. O período no qual se desenvolveram estas alterações estéticas oriundas do *boom* era, mesmo anteriormente, marcadamente de uma consolidação, bem como de uma independentização desta “nova” literatura frente aos modelos clássicos europeus.

Ao contrário das formas tradicionais de narrativa, como no caso do romance histórico discutido acima, a narrativa latino-americana em meados dos 60 possuía um grande teor de experimentalismo, sobretudo no que se refere ao romance, que é o que está no centro de nosso interesse no presente trabalho. Para dar continuidade ao percurso proposto, iremos analisar a seguir alguns pontos de vista sobre o tipo de narrativa, de inegável interesse e inclinação histórica, produzida na América Latina em meados do século XX. Assim, iremos observar, por um lado, como o romance histórico ganha força e se desenvolve no continente, por outro como se dão as mudanças do gênero em relação àquilo que se convencionou chamar de “novo romance histórico”.

Para o crítico Seymour Menton¹⁰¹, “o romance hispano-americano em geral, mais do que o europeu e o norte-americano, se caracterizou desde o

⁹⁹ COSTA, Adriane Vidal. op. Cit. p. 12.

¹⁰⁰ Ibidem., p. 13.

¹⁰¹ Embora o recorte temporal do autor não coincida com aquele do *boom* e tão pouco com o da produção inicial de Reinaldo Arenas, iremos nos servir, sobretudo, de sua teorização acerca

princípio por sua obsessão pelos problemas sócio- históricos mais do que com os psicológicos”¹⁰². O autor intenta em sua obra, inicialmente, uma diferenciação do romance histórico em relação a este novo romance latino-americano. Ao partir desta tentativa de definição, Menton sugere ser preciso “reservar a categoria do romance histórico para aqueles romances cuja ação se localiza total ou pelo menos predominantemente no passado, quer dizer, um passado não experimentado diretamente pelo autor”¹⁰³.

Ao partir da definição “pragmática” acima, o autor avança em direção a um conceito possível do novo romance histórico. No entanto, Menton ainda acrescenta que “o romance histórico tradicional remonta ao século XIX e se identifica principalmente com o Romantismo, mesmo que tenha evoluído no século XX dentro da estética do modernismo, do criolismo e ainda com o existencialismo”. O crítico data o início do romance histórico a partir da obra *Jicoténcal* (1826), de autor desconhecido. Porém, somente duas décadas depois foi que “o romance histórico deu origem ao desenvolvimento do romance nacional”¹⁰⁴. Além disso, Menton destaca que “a finalidade da maioria destes romancistas foi contribuir para a criação de uma consciência nacional familiarizando seus leitores com os personagens e os sucessos do passado”¹⁰⁵.

A obra *El reino de este mundo* (1949), do escritor cubano Alejo Carpentier, é marcada, de forma indelével, por Menton, como o primeiro romance deste (sub)gênero, mesmo que ainda “30 anos antes do auge do NRH [novo romance histórico]”¹⁰⁶. À parte o caráter genealógico, o autor acrescenta outros autores à lista dos precursores do novo romance. Segundo ele, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes e Augusto Roa Bastos foram os principais apoiadores de Carpentier na consolidação e disseminação do novo romance. Nesse sentido, Menton acrescenta que o novo romance histórico se distingue do modelo anterior pelo “conjunto de seis características”.

do romance histórico e do novo romance histórico naquilo que possuem de essenciais e, desse modo, não afetados pelo tempo.

¹⁰² MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁰³ Ibidem., p. 32.

¹⁰⁴ Ibidem., p. 35.

¹⁰⁵ Ibidem., p. 36.

¹⁰⁶ Ibidem., p. 38.

Primeiramente, a “subordinação (...) de reprodução mimética de certo período histórico para a apresentação de algumas ideias filosóficas, difundidas nos contos de Borges e aplicáveis a todos os períodos do passado, do presente e do futuro”. Neste aspecto, as ideias centrais são a “impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o caráter imprevisível desta”¹⁰⁷.

A seguir, ele acrescenta uma segunda característica, que é a da “distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos”. Além disso, em terceiro lugar, há a “ficcionalização de personagens históricos diferentemente da fórmula de Walter Scott dos protagonistas fictícios”. Como quarto aspecto, está a “metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de narração”¹⁰⁸. Em quinto, segundo Menton, está a intertextualidade que, a partir de García Marquez, “foi posta em moda tanto entre os teóricos como entre a maioria dos romancistas”¹⁰⁹. Nesse sentido, o autor cita como exemplo “extremo” de intertextualidade o palimpsesto, ou “a reescritura de outro texto”.

Por último, Menton enquadra os conceitos “baktinianos do dialógico, do carnavalesco, da paródia e da heteroglossia”. O que significa dizer que estes romances “projetam duas interpretações ou mais dos sucessos, dos personagens e da visão do mundo”. Segundo o autor, o conceito desenvolvido por Baktin de carnavalesco é preponderante em diversos romances do período. Nesse sentido, “as exagerações humorísticas e a ênfase nas funções do corpo desde o sexo até a eliminação”¹¹⁰ são encontradas em grande número em diversas obras do novo modelo de romance. No entanto, isto se deve, segundo Menton, muito mais à influência de *Cien años de Soledad* do que à própria obra de Baktin que “não se deixou sentir na América Latina até alguns anos mais tarde”¹¹¹.

¹⁰⁷ Ibidem., p. 42.

¹⁰⁸ Ibidem., p. 43.

¹⁰⁹ Ibidem., p. 43-44.

¹¹⁰ Ibidem., p. 44.

¹¹¹ Ibidem., p. 45.

Além disso, continua Menton, “os aspectos humorísticos do carnavalesco também se refletem na paródia” que, para Bakhtin, seria “uma das formas mais antigas e mais difundidas por representar diretamente as palavras alheias”. Por último, o crítico cita ainda outro conceito baktiniano bastante explorado pelo novo romance histórico: a heteroglossia, ou seja, “a multiplicidade de discursos, quer dizer, o uso consciente de distintos níveis ou tipos de linguagem”. Nesse sentido, Menton ainda acrescenta outro fator de distinção entre as duas formas de romance estudadas. Para ele, “o novo romance histórico se distingue do romance histórico tradicional por sua maior variedade”¹¹². Por outro lado, “em alguns casos a representação do passado encobre comentários sobre o presente (...) em outros a evocação do passado tem muito pouco a ver com o presente”¹¹³.

Por outro lado, ao tentar apontar as “possíveis causas do auge do novo romance histórico”, Seymour Menton classifica e data o estilo como fruto de um processo que culmina com um grande número de obras publicadas, sobretudo, a partir de 1974. No entanto, ao elencar os romances que fogem da “regra geral” por ele estabelecida, coloca *EMA*, como uma delas. Além disso, enquadra seu autor, Reinaldo Arenas, no “cânone” dos autores do gênero. Para marcar a grandeza e relevância das obras e de seus autores, Menton destaca que, dentre os escritores que comungaram deste mesmo *élan* criativo, em meados do século XX, estão “alguns dos nomes mais respeitados de quatro gerações literárias que provêm de quase todos os países latino-americanos”. Dessa forma, Menton enquadra e garante o lugar, merecido, de Arenas na história literária cubana e, por extensão, da América Latina.

Para além da crítica a algumas ideias de Menton, iremos dar continuidade ao nosso trabalho considerando o que foi exposto de sua obra na orientação daquilo o que pode ser importante na melhor compreensão do momento em que *EMA* foi elaborado e do qual está, indelevelmente, associado. No entanto, pensamos que embora para Menton a obra seja uma “exceção” a uma espécie de “paradigma” ainda incipiente na época de sua

¹¹² Ibidem., p. 45.

¹¹³ Ibidem., p. 45-46.

produção e que, como vimos, alcançou seu auge apenas em meados dos 70, *EMA* antecipa, de alguma maneira, um tipo de crítica e de trato narrativo autônomo. Ou seja, mesmo que não se desprenda do período literário do qual fez parte, a obra apresenta uma série de elementos discursivos, linguísticos e estilísticos que vai “anunciar” um tipo de ruptura. Estes elementos, bem como uma análise mais ampla do romance serão realizados e estudados em nosso próximo capítulo.

Porém, torna-se importante, antes de avançarmos definitivamente rumo ao romance propriamente dito, abordar outra teoria relevante para uma compreensão mais ampla da estética “dominante” na literatura latino-americana do período. Nesse sentido, iremos analisar, a partir de agora, a relação entre a chamada “poética da pós-modernidade” com a poética encontrada nos romances latino-americanos que abordavam os discursos literário e historiográfico, bem como suas respectivas relações com o período paradigmático estudado, o do novo romance histórico de maneira geral, e com a estética de *EMA*, em particular.

Desse modo, iremos dedicar algumas linhas para a análise de parte da obra da autora canadense Linda Hutcheon. Mais especificamente, no que tange às relações de sua teoria com as formas discursivas daquilo o que a autora chamou (e que é o título de uma de suas obras) *Poética do pós-modernismo*. Logo, a discussão realizada envolve algumas das questões fundamentais de nosso trabalho, tais como relações discursivas nos campos da ficção e da historiografia, bem como o do estudo de uma possível estética pós-moderna que poderá nos servir para melhor compreender e discutir determinados aspectos de *EMA* e, assim, certas características da própria estética de Reinaldo Arenas.

A discussão inicial proposta por Linda Hutcheon pretende distinguir a modernidade da pós-modernidade. Nesse sentido, a autora comenta que alguns dos aspectos de “sobreposição” que lhe parecem mais evidentes “referem-se aos paradoxos estabelecidos quando a autonomia estética e a auto-reflexividade modernistas enfrentam uma força contrária na forma de uma

fundamentação no mundo histórico, social e político”. Desse modo, essa “força contrária”, identificada pela autora, origina outro tipo de visão do mundo e, por extensão, modifica a relação do homem com a arte e com ele mesmo. Assim, a autora comenta que “o que caracterizaria o pós-modernismo na ficção seria aquilo que aqui chamo de ‘metaficção historiográfica’”¹¹⁴.

Além disso, Hutcheon comenta o que o crítico Frank Lentricchia considerou como “uma crise nos estudos literários atuais, que estão presos entre a urgente necessidade de essencializar a literatura e sua linguagem num repositório textual exclusivo, vasto e fechado”, de um lado, e, de outro, “a contrastante necessidade de proporcionar ‘relevância’ à literatura, localizando-a em contextos discursivos mais amplos”. Para a autora, assim, “tanto a arte como a teoria pós-modernas são a encarnação dessa própria crise, não ao tomarem um dos partidos, mas ao sobreviverem à contradição de ceder a essas duas necessidades”¹¹⁵.

Do ponto de vista da noção de história encontrada, a autora refere que “o pós-moderno não é anistórico nem desistoricizado, embora realmente questione nossos pressupostos (talvez não admitidos) sobre aquilo que constitui o conhecimento histórico”, nem, contudo, se mostra “nostálgico ou saudosista em sua reavaliação crítica da história”. Nesse sentido, a autora cita como diversos trabalhos “recentes” do campo da historiografia (dentre eles Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Fredric Jameson e Edward Said), “levantaram a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica”, questões como, por exemplo, as “da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico” e, de forma mais ampla, o das “consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia - e pela literatura - como uma certeza”¹¹⁶.

¹¹⁴ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p.11.

¹¹⁵ *Ibidem.*, p. 12.

¹¹⁶ *Ibidem.*, p. 14.

Por outro lado, um das características mais marcantes e inovadoras da pós-modernidade seria “a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida”¹¹⁷. Dessa maneira, “a estratégia, um pouco diferente, da metaficção historiográfica subverte, mas apenas por meio da ironia, e não da rejeição. A problematização substitui a demolição”. Logo, “o que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (...) desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político”. Assim, “o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido”.

Ainda de acordo com a autora, “a cultura pós-moderna usa e abusa das convenções do discurso. Ela sabe que não pode escapar ao envolvimento com as tendências econômicas (capitalismo recente) e ideológicas (humanismo liberal) de seu tempo”. Sendo assim, “tudo o que ela pode fazer é questionar a partir de dentro. Ela só pode problematizar aquilo que Barthes (1973) chamou de ‘dado’ ou de ‘óbvio’ em nossa cultura”¹¹⁸. Em contrapartida, Hutcheon afirma que ainda que seja abordado, muitas vezes, pelo viés apocalíptico, “o pós-moderno não assinala uma mudança utópica radical nem uma lamentável queda em direção aos simulacros hiper-reais”. Dessa forma, “não existe – ou ainda não existe -, de forma alguma, nenhuma ruptura”. Enfim, seu estudo consiste de “uma tentativa de verificar o que ocorre quando a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida”¹¹⁹.

Ao que se refere mais especificamente à teorização do pós-modernismo, Hutcheon sustenta que este seja “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”¹²⁰. Além disso, enquanto atividade cultural detectável nas mais diversas formas de arte e correntes do pensamento “aquilo que quero chamar de pós-modernismo

¹¹⁷ Ibidem., p. 13.

¹¹⁸ Ibidem., p. 15.

¹¹⁹ Ibidem., p. 16.

¹²⁰ Ibidem., p. 19.

é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”. Dessa forma, “suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da 'presença do passado’”¹²¹. Logo, o pós-modernismo “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um 'retorno' nostálgico”¹²².

Por sua natureza contraditória e por atuar “dentro dos próprios sistemas que tenta subverter”, a autora refuta a ideia de que se trata de um novo paradigma e reitera a noção de “reelaboração crítica”. Além disso, Hutcheon acrescenta e desenvolve o conceito de metaficção historiográfica que, para ela, faz referência “àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. Nesse ponto, a autora ressalta o aspecto narrativo da maior parte das obras ditas pós-modernas. Assim, “é a narrativa - seja na literatura, na história ou na teoria - que tem constituído o principal foco de atenção”. Desse modo, a metaficção historiográfica “incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado”.

A metaficção historiográfica, nesse sentido, “atua *dentro* das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional”. A autora acrescenta que concorda que “a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea”. Assim, Linda Hutcheon conclui que a própria noção de diferença engloba uma contradição propriamente pós-

¹²¹ Ibidem., p. 20.

¹²² Ibidem., p. 21.

moderna, pois “a ‘diferença’, ao contrário da ‘não-identidade’, não tem nenhum oposto exato contra o qual se possa definir”¹²³.

No que se refere à cultura na qual se instaurou e desenvolveu, Hutcheon diz que “a cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumamos classificar como nossa cultura dominante, o humanismo liberal”. Mesmo que não negue essa cultura, como sustentam alguns críticos citados pela autora como Newman e Palmer, ela “contesta-o (humanismo liberal) a partir do interior de seus próprios pressupostos”. Dessa forma, o pós-modernismo “se recusa a propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard (1984a), qualquer narrativa-mestra - tal como a arte ou o mito”. O autor ainda conclui que “tais sistemas são de fato atraentes, talvez até necessários; mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios”. Além disso, ainda para Lyotard, citado por Hutcheon, “o pós-modernismo se caracteriza exatamente por esse tipo de incredulidade em relação às narrativas-mestras ou metanarrativas”, o que significa dizer que “aqueles que se queixam da ‘perda de sentido’ no mundo ou na arte estão realmente lamentando o fato de que o conhecimento já não é esse tipo de conhecimento basicamente narrativo (1984a, 26)”. No entanto, “isso não quer dizer que, de alguma forma, o conhecimento desaparece. Não se trata de nenhum paradigma radicalmente novo, mesmo que haja mudança”¹²⁴.

Por outro lado, a autora canadense conclui que “o pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios”. Logo, “os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição”¹²⁵. Hutcheon ainda acrescenta que, por ter uma base nos movimentos sociais, políticos e intelectuais dos anos 60 o tipo de experiência estética apresentada se enquadraria naquilo o que “Kristeva chama de ‘escrita-como-experiência-dos-limites’ (1980a, 137): os limites da

¹²³ Ibidem., p. 22.

¹²⁴ Ibidem., p. 23.

¹²⁵ Ibidem., p. 24.

linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como – poderíamos também acrescentar - da sistematização e da uniformização”. Desse modo, o “questionamento (e até ampliação) dos limites contribuiu para a ‘crise da legitimização’ que Lyotard e Habermas consideram como parte da situação pós-moderna”. Logo, inegavelmente, “ela significou um repensar e um questionamento das bases de nossas maneiras ocidentais de pensar, que costumamos classificar, talvez com demasiada generalização, como humanismo liberal”¹²⁶.

Após traçar as primeiras linhas sobre uma teoria “pós-moderna”, Linda Hutcheon avança no sentido de analisar o(s) objetivo(s) pós-modernista(s). Dessa forma, “as instituições passaram a ser submetidas a investigação: desde os meios de comunicação até a universidade, desde os museus até os teatros. Grande parte da dança pós-moderna, por exemplo, contesta o espaço teatral por meio da saída para as ruas”¹²⁷. No campo especificamente literário, a autora cita o caso de *A morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, no qual “o título já aponta para a irônica inversão das convenções biográficas: é a morte, e não a vida, que será objeto de enfoque”.

Além disso, a autora acrescenta que “as subseqüentes complicações narrativas referentes à utilização de três vozes (primeira, segunda e terceira pessoas)”, bem como dos “três tempos verbais (presente, futuro e passado) disseminam, mas também reafirmam (de maneira tipicamente pós-modernista), a situação enunciativa ou contexto discursivo da obra”. Nesse sentido, “a terceira pessoa do pretérito perfeito, tradicional e constatadora, correspondente à história e ao realismo, é inserida, e ao mesmo tempo é atingida pelas outras”. Hutcheon cita o clássico de Umberto Eco, *O nome da rosa*, como exemplo de obra na qual há ocorrência de uma mescla de discursos que, segundo ela, expõem no romance os discursos “histórico-literário, o teológico-filosófico e o popular-cultural (de Lauretis 1985, 16), equiparando assim as três áreas de atividade crítica do próprio autor”¹²⁸.

¹²⁶ Ibidem., p. 25.

¹²⁷ Ibidem., p. 26.

¹²⁸ Ibidem., p. 27.

Linda Hutcheon cita, ainda, aquilo o que Kosinski, ao descrever a forma de ser do “pós-modernismo”, caracterizou como “‘autoficção’: ‘ficção’ porque toda lembrança é ficcionalizante; ‘auto’ porque, para ele, tal maneira de escrever é ‘um gênero literário, cuja generosidade é suficiente para deixar que o autor adote a natureza de seu protagonista ficcional - e não o contrário’”. Nesse mesmo sentido, a autora acrescenta que “além de serem indagações ‘fronteiriças’, a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos”.

Entramos aqui em um domínio que será melhor desenvolvido no último capítulo de nosso trabalho, que é o debate e a relevância da paródia no que se refere ao novo romance histórico. No entanto, o tema é de suma relevância para Hutcheon que, na obra que aqui analisamos, diz ser a ideia (e a busca) pela continuidade “que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança”. Além disso, defende que “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia”. Assim, “ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal”¹²⁹.

Dentro da teorização proposta por Linda Hutcheon em sua obra, aqui brevemente analisada, destacamos aqueles conceitos e princípios que pensamos que irão nos ajudar na parte final deste trabalho. As noções de pós-modernidade, metaficção historiográfica e paródia, por exemplo, serão abordadas, em suas devidas relações, posteriormente quando realizaremos, por assim dizer, uma “leitura crítica” de *EMA*. Por ora, torna-se relevante manter acesa no pensamento a noção de que, mais do que definições, rótulos e conceitos, a abordagem feita pela autora (bem como a nossa própria abordagem do tema) se dá por meios interpretativos e não definitivos. Desse modo, não entramos, e nem entraremos, no mérito das críticas realizadas à sua obra. Iremos concatenar as ideias centrais expostas por Hutcheon, e que

¹²⁹ Ibidem., p. 28.

tentamos destacar acima, com aquelas que acreditamos ter relação com o tempo de escrita e, por extensão, com a própria estética do romance de Reinaldo Arenas.

3 *EMA*: O tempo como meio transgressor do histórico

Vimos anteriormente que o gênero romanesco, sobretudo o de inclinação histórica, passou por mudanças em sua estética e, conseqüentemente, no que se refere às formas narrativas. Além disso, que a noção de “história” desenvolvida pela ficção acompanhou e, muitas vezes, antecipou alterações significativas no próprio campo da historiografia. Foi, desse modo, que em meados do século XX, como dito anteriormente, o chamado novo romance histórico tomou forma e se consolidou na América Latina. A partir de sua ligação íntima com o passado, este (sub)gênero literário provocou, modificou e, em alguns casos, fez ruir determinadas formas totalizantes da narrativa tradicional.

No entanto, pensamos não ser somente a forma de narrar da historiografia, especificamente, o alvo das principais críticas e reformulações discursivas propostas. Ao menos não é o que ocorre em *EMA*. Há no romance de Reinaldo Arenas um tipo de “fogueira narrativa”, uma chama que pulveriza todo e qualquer tipo de certeza e de totalidade. Nesse sentido, a óbvia crítica ao “fazer” historiográfico e a subversão da tradição narrativa que construiu a “História” desenvolvida pelo autor, não encerram as alterações por ele provocadas nesta obra. Uma vez “acesa”, a chama narrativa de *EMA* persegue incansavelmente (de forma inquisitorial) a totalização do que se pode chamar, genericamente, de “narrativa ocidental”, seja ela historiográfica, filosófica ou mesmo ficcional.

É nesse sentido que veremos, mais adiante, a figura do protagonista da obra percorrer, conviver, analisar e, invariavelmente, fugir (que é, em seu caso, a única forma possível de negar e criticar) a filosofia e os costumes de países como a Espanha, Inglaterra, França, Estados Unidos, México e, evidentemente, Cuba. Assim, a obra de Reinaldo Arenas compõe um movimento inverso daquele da inquisição, ainda que ligado pelo mesmo princípio/fim: o fogo. Desse modo, temos na obra um Servando perseguido

ferozmente pelo Santo Ofício. E, como é de saber comum, este período foi marcado, genericamente, pela perseguição a todo e qualquer agente de dúvida relacionada ao regime dominante. Por outro lado, como dito, Reinaldo Arenas compõe uma narrativa incansavelmente “inquisitorial”, com a mesma ferocidade dos guardas que descreve, persegue, condena e “queima” todo e qualquer tipo de certeza e, por extensão, de verdade que sobre ele se imponha.

Este será nosso objetivo na última unidade deste trabalho: analisar, de forma mais ampla, como se dá a relação narrativa da obra com questões de cunho temporal, estilístico e estético de modo que, dessa forma, seja realizada uma análise interpretativa de *EMA* e das bases de seu discurso.

3.1 Reinaldo Arenas e a estética do novo romance histórico

Grande parte dos romances latino-americanos, escritos em meados dos anos 1960, possuía características possíveis de serem enquadradas, ou lidas, como pertencentes de um mesmo “movimento” estético. O interesse e a ligação com a história, bem como o *élan* pelas inovações e experimentações estilísticas, dão a esse conjunto de obras certa unidade dentro do sistema literário do continente.

O mesmo ocorre com *EMA*. O romance de Reinaldo Arenas participa e, em grande parte das vezes, antecipa inúmeras dessas transformações estilísticas. No capítulo anterior, como vimos, tentamos esboçar um conceito possível de “pós-modernidade”. Este conceito, largamente discutido nas últimas décadas, nos interessa na medida em que sua teorização engloba grande parte do que se discute sobre o romance latino-americano do século XX. Para isso analisamos a obra de Linda Hutcheon que, a partir de agora, servirá de base referencial e conceitual para analisarmos a relação entre *EMA* e uma possível estética “pós-modernista”.

Nesse sentido, podemos dizer, de acordo com Altamir Botoso, crítico que iremos nos valer de forma mais aprofundada devido à extensa pesquisa realizada sobre Arenas e sua obra, que “a nova narrativa latino-americana, da qual o romance histórico é parte essencial, caracteriza-se pela retomada de fatos e acontecimentos históricos que os autores dissimulam, distorcem”¹³⁰. Desse modo, contrariamente ao que se desenvolveu no romance histórico tradicional, o novo romance histórico “tem como uma das principais características a retomada paródica da história e a sua distorção ou reinvenção”; nesse sentido, “quando um autor emprega a história como enredo de uma obra literária, nas obras contemporâneas, procura quase sempre diluir as fronteiras entre ficção e história”.

Além disso, ao partir de uma ideia de (des)construção, “a ficção histórica contemporânea procura reler a história, valendo-se da paródia, do pastiche e do grotesco com a intenção de desconstruir e reavaliar a história oficial”¹³¹. É, nesse sentido, que Fernando Ainsa considera a paródia como o “traço mais relevante deste tipo de ficção”. Para ele, “a escritura paródica nos dá, talvez, a chave na qual se pode sintetizar a nova narrativa histórica”. Além disso, diz que “graças à ironia, a ‘irrealidade’ dos homens convertidos em símbolos nos manuais de história recobram sua realidade autêntica. A desconstrução paródica reumaniza personagens históricos transformados em ‘homens de mármore’”¹³².

A parodização dos eventos e dos personagens históricos tornam possíveis uma “humanização de personalidades históricas que migram dos manuais de história para a narrativa ficcional”. Assim, uma vez rompida a pompa e a representação monumental (logo heroicizante) dos personagens históricos, o discurso paródico “dota-os de humanidade, expõe suas fraquezas, defeitos e também qualidades”¹³³. Desse modo, Ainsa conclui que a “saga” da

¹³⁰BOTOSO, Altamir. *Romance histórico e pós-modernidade*. In. Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília Volume 3 – Número 1/2 – Ano III – dez/2010, p. 41.

¹³¹ Ibidem., p. 42.

¹³²AINSA, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*, 1991. In: BOTOSO, Almir. *Romance histórico e pós-modernidade*. In. Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília Volume 3 – Número 1/2 – Ano III – dez/2010, p. 43.

¹³³ Ibidem., p. 43.

narrativa hispano-americana de meados do século XX está intimamente ligada com o ato de buscar “entre as ruínas de uma história desmantelada ao indivíduo perdido atrás dos acontecimentos, descobrir e exaltar ao ser humano em sua dimensão mais autêntica, embora pareça inventado, embora definitivamente o seja”¹³⁴.

Temos, nesse aspecto, outra característica do romance histórico do século XX: ao contrário da forma clássica do romance histórico, no novo modelo os personagens históricos se tornam protagonistas dos romances e, por extensão, da própria história. Assim, “suas façanhas, aventuras e desventuras são revistas com o recurso da paródia, com o uso da inversão e da distorção dos acontecimentos”¹³⁵. Por outro lado, para Altamir Botoso, com o avanço do (sub)gênero na América Latina, “vai-se produzindo uma independência cada vez maior do romancista em face da chamada fidelidade ao fato histórico, mas sem prescindir totalmente deste”. O que não quer dizer que seja dispensável o trabalho de pesquisa entre os romancistas. Pelo contrário, Botoso comenta que de forma convencional, é regra o autor “realizar uma investigação prévia, bastante rigorosa e detalhada do período histórico dentro do qual vão ocorrer os fatos que vai narrar”¹³⁶.

Dessa maneira, o novo romance histórico realiza o resgate do passado de forma peculiar. Por meio de técnicas estilísticas e narrativas vanguardistas e, por vezes, revolucionárias este tipo de romance usa e abusa de recursos como a paródia e a intertextualidade, por exemplo, na busca de novas interpretações sobre o passado e o “devir” histórico. A ideia central deste tipo de narrativa é romper com a noção de “verdade” e possibilitar versões (e diversões) acerca das possibilidades do real.

No que tange à teorização da paródia, Hutcheon mostra como este recurso é utilizado no chamado romance “pós-moderno”¹³⁷. Nesse sentido, tendo em vista o que já foi dito acima sobre o tema, é possível identificar em *EMA*, formas paródicas de reflexão acerca do discurso histórico e, por

¹³⁴ AINSA. Op. Cit., p. 43.

¹³⁵ BOTOSO. Op. Cit., p. 43.

¹³⁶ Ibidem., p. 43.

¹³⁷ Sobre o tema específico da paródia ver, também, *Uma teoria da paródia* da mesma autora.

extensão, do próprio mundo. É o que acontece, por exemplo, com a biografia do protagonista da obra. O tipo de narrativa do romance nos remete à escrita hagiográfica dos tratados religiosos que, neste caso, coloca, por intermédio da paródia, um indivíduo não canônico como “herói” de uma história da qual foi retirado. Por meio do discurso paródico, então, Servando renasce alcançando um lugar relevante na memória coletiva que, nesse sentido, tem por intermédio de uma obra literária acesso àquilo que os manuais de história, e o tempo, suprimiram.

Por outro lado, a própria narrativa (alucinante) da obra alude, parodicamente, à natureza das obras oficiais. Enquanto estas têm por objetivo principal, na maioria das vezes, o estabelecimento e a legitimação de determinada ordem - daí o teor racional e monológico de sua estética - *EMA* é escrito de forma radicalmente distinta deste tipo de narrativa. Isso explica as inúmeras técnicas estilísticas utilizadas por seu autor para quebrar a monotonia da lógica e provocar a imaginação, por vezes adormecida e preguiçosa, dos leitores na construção de uma reinterpretação dos acontecimentos passados.

Nesse sentido, em *EMA* a paródia acompanha quase que o tempo todo o ritmo da narrativa, seja nos inúmeros (quase infinitos) momentos em que Servando se vê perseguido ou mesmo preso, seja na forma como o mundo, as sociedades, os indivíduos, as instituições, o poder e as mentalidades são construídos. Assim, a diegese de *EMA* alude de forma paródica à exatidão aprisionadora do mundo referencial, tido como “real”. Em outras palavras, esta é a forma através da qual seu autor remete, em nossa interpretação, uma crítica profunda às estruturas de seu próprio tempo e experiência no mundo.

Outro aspecto relevante do romance “pós-moderno” é a intertextualidade. Assim, a “ficção pós-moderna emprega a intertextualidade de uma nova forma”, isto porque segundo ele “o texto ou textos que servem de intertextos, quando são incorporados na nova obra, 'desaparecem', isto é, são reescritos de tal forma que se torna difícil detectá-los”¹³⁸. Nesse sentido, René Jara comenta que “a intertextualidade supõe uma relação particular de um

¹³⁸ BOTOSO. Op. Cit., p. 45.

texto com outros textos”, o que provoca “a naturalização ou literarização de convenções que, em concreto e em princípio, são alheias, e as quais resultam normatizadas pela ação centrípeta da escrita artística”¹³⁹.

O autor acrescenta ainda que “a leitura de uma obra, desde esta perspectiva, tem que se assumir como uma prática relacional de textualidades cuja rede estabelece expectativas que capacitam o crítico para recolher os traços dominantes e fazer inteligível a estrutura”. Desse modo, Jara conclui que “enquanto conceito operacional, a intertextualidade gravita fundamentalmente na dimensão da leitura”. No entanto, aponta para como a literatura contemporânea “entrega exemplos de textos que incorporam o aspecto intertextual como um fenômeno de escrita”¹⁴⁰.

A partir da breve conceituação referida, René Jara analisa como a intertextualidade aparece em *EMA*. Para o autor, ela “se formula principalmente como uma leitura dos textos autobiográficos do padre Mier – isto é: como um objeto intertextual, cuja intertextualidade resulta acrescentada pelo uso de outros textos que se analisarão ulteriormente”. Dessa forma, o autor acrescenta, “opera nela como um feito intrínseco ou um valor relacional do texto que a contém”. Além disso, “sua análise supõe um estudo da relação entre a referência e a representação do signo que, neste caso, precisa o topo hierárquico na distribuição analítica dos estratos do discurso”¹⁴¹.

Neste ponto, o autor alerta para a importância da relação entre o texto histórico e o texto romanesco, pois para ele tal relevância se dá “não para estabelecer um critério de verdade ou falsidade em nível historiográfico, senão para fixar com alguma precisão a atitude do falante a respeito da matéria narrada”. Assim sendo, no que tange ao plano da escrita e perspectiva “o romance se constrói intencionalmente (...) com um forte valor denotativo”, o que implica, em *EMA*, “estabelecer com clareza a relação entre o signo e o

¹³⁹ JARA, René. *Aspectos de la intertextualidad en “El Mundo Alucinante”*. *Texto Critico*, núm. 13 (1979), 219-235, p. 221.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 221-222.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 222.

referente para o qual é preciso trabalhar o signo artístico desde o extradiagético dos avatares históricos do frei dominicano”¹⁴². Jara conclui que:

O restante desta relação – a estratégia do ponto de vista, a linguagem e a retórica utilizada etc. - deverá ajudar a estabelecer um predado sobre as estratégias de ordem técnica que deslocam o nível da referência ao nível da representação, enquanto todo o universo de ficção supõe a existência de uma imagem mental do referente no usuário do signo, o falante, o qual conduz a fixação de uma perspectiva que terá de iluminar a estrutura e o sentido do texto¹⁴³.

René Jara realiza uma análise pontual de como as relações intertextuais se desenvolvem em *EMA*. Segundo o autor, “o romance está centrado tematicamente em torno de Frei Servando e a inutilidade da revolução”. Desse modo, os fatos de sua vida “aparecem quase exatamente representados no romance, e todos os elementos alheios que se inserem funcionam como enfatizadores da situação de discurso”. Servando, a partir desse ponto de vista, “é um personagem estranho e contraditório. Desde pequeno ciente das experiências de hostilidade do mundo – o episódio do 'coroazal' (cap. 1) – e do castigo que se traduz sempre em reclusão, junto ao caráter vacilante da justiça da repressão a que é submetido”¹⁴⁴.

Por outro lado, o crítico ressalta a alteração do foco narrativo e do próprio narrador no romance de Reinaldo Arenas. Ele comenta que “o jogo das pessoas gramaticais, a vacilação verdade-falsidade de suas representações mentais, a invenção narrativa de uma infância que não corresponde aos dados históricos proporcionados nas biografias e autobiografias do padre” estão presentes na obra “para configurar as principais dimensões de seu caráter: contraditório, com delírios febris de vítima da injustiça, recipiente infeliz da hostilidade ambiente”¹⁴⁵.

Com o avanço da narrativa se evidencia a “natureza itinerante e sua condição de testemunho dos vícios de sua época e principalmente da sociedade colonial”. Além disso, surgem elementos que compõem este mundo

¹⁴² Ibidem., p. 222-223.

¹⁴³ Ibidem., p. 223.

¹⁴⁴ Ibidem., p. 223.

¹⁴⁵ Ibidem., p. 223.

que nos é apresentado. Assim, “superstição, fanatismo religioso e político, prepotência da autoridade peninsular acoplados nos tribunais e fogueiras da Inquisição”¹⁴⁶ são algumas dessas realidades que (de)formam a experiência vivida na América na época de Servando.

Por sua vez, do quarto ao oitavo capítulo fica salientada a “atitude autobombástica do jovem predicador domínico, ingressado na ordem aos 16 anos”. Sendo assim, é confirmada a “natureza de eterno insatisfeito destinado a ruir para sempre, que assinala o narrador no capítulo 3”. É, nesse sentido, que vai se revelando no romance, segundo René Jara, “o tópico central e a atitude dominante dos escritos do próprio Servando: o ódio à Espanha, que se assemelha a uma grande prisão, e o sermão de Guadalupe, que preludiam seus afãs independentistas”.

Para o autor, a alteração constante das pessoas do discurso tem um papel destacado no jogo intertextual que se desenvolve em *EMA*. Sobre o tema o autor comenta que:

a retrospectiva do discurso do falante que se situa a duzentos anos da morte de Frei Servando, segundo se declara na carta inicial dirigida ao frei como destinatário do texto, se agrega aqui com clareza à retrospectiva do próprio Servando que funciona como um narrador de segundo grau. Sempre que isto sucede o texto segundo funciona como uma comprovação do texto primeiro no nível temático. Em nenhum caso se produz um enriquecimento da ficção pela relação de semelhança, paralelismo ou oposição de ambos códigos¹⁴⁷.

Por outro lado, o autor argumenta que entre os capítulos nove e vinte e oito da obra, está enfatizada “a condição itinerante e testificadora dos males do século com uma mudança de cenário; Espanha, Portugal, França, Itália, os Estados Unidos e Inglaterra, mostram a decadência e a injustiça de suas instituições”. Dessa maneira, “o Velho Mundo cumpriu seu ciclo, e é a hora da liberação da América jovem. Estados Unidos não é tampouco um exemplo imitável. A Inglaterra se salva em parte por ser o centro ideológico da

¹⁴⁶ Ibidem., p. 223.

¹⁴⁷ Ibidem., p. 223.

subversão”¹⁴⁸. Para Jara, o episódio no qual Servando encontra o conde de Gijón “não é mais que uma ilustração de como os espanhóis gastam o ouro da América, outro marcador temático da hispanofobia do personagem”.

Além disso, o encontro do protagonista com a judia Raquel apresenta um “correlato histórico na tórrida imaginação do personagem histórico; uma das razões que o Papa tivera para nomeá-lo Prelado Doméstico fora a conversão dos rabinos, e ele teria rechaçado as proposições conjugais de uma bela judia”. Raquel, por não resistir à recusa de Servando, acaba morrendo após mais uma fuga do frei. Em *EMA*, “o episódio apresenta a contrapartida alucinatória do encontro com Simón Rodríguez que, servindo agora de cozinheiro na casa da bela, sofreu os mesmos abusos, e o ajuda a escapar”¹⁴⁹.

No que se refere à passagem que acabamos de referir, René Jara critica a forma desnecessária e, de certa forma, desconexa, com que os acontecimentos se desenrolam e sua relação com o todo da obra. Segundo ele, tal episódio não possui outra função além do “precário encadeamento da sequência que o leva à França para ser testemunho da decadência do processo revolucionário, fundar com Rodríguez uma escola de espanhol e traduzir em colaboração *Atala*”, formando, assim, “uma sequência que em si mesma não se justifica”. Os personagens históricos que compõem esta passagem “se mostram decadentes, amargos, fracos. Se o leitor não recorre a textos estranhos, que não são sequer os do frei, os nomes mencionados caem no absurdo, pois não há referências intratextuais que os justifiquem”. Por exemplo, o autor refere o caso de Benjamin Constant que “proporciona no México o primeiro modelo de liberalismo; o abade Gregoire é um dos membros conspícuos do jansenismo francês que conheceu a obra de Las Casas e Mier”¹⁵⁰.

Dessa forma, nos deparamos com:

¹⁴⁸ Ibidem., p. 224-225.

¹⁴⁹ Ibidem., p. 226.

¹⁵⁰ Ibidem., p. 226.

a evidência cada vez maior que o texto literário começa a desaparecer desvanecendo na extratextualidade. Do olhar crítico do narrador só se salvam Lucas Alamán e o Barão de Humboldt que afirmam que a América espanhola está madura para ser livre porém que carece de um grande homem que a dirija, enquanto o mulhengo e jovem Bolívar escuta com atenção. Um jogo lançado ao extratexto. Os personagens são somente menções a serviço de uma precária mensagem ideológica¹⁵¹.

Para o crítico, o mesmo ocorre em relação à sequência em que surge a figura de Orlando. A personagem é descrita como “uma estranha mulher da alta sociedade, aficcionada pela poesia, que viveu por séculos e revela-se um homem cujo falo descomunal obriga Servando à proeza natatória de cruzar o oceano desde a Inglaterra até as costas da América”. Para ele, não há dúvidas sobre a intenção de Arenas de referir intertextualmente o célebre personagem de Virginia Woolf. Nesse sentido, Jara descreve as características do romance de Woolf que se relacionam com a biografia do personagem homônimo que aparece em *EMA*. A característica principal do personagem de Woolf é a forma como, após a metamorfose, “Orlando se adapta paulatinamente à sua condição de mulher e frequenta a sociedade aristocrática e artística da rainha Ana ao passo que vai perdendo suas ilusões buscando inutilmente a vida”. Além disso, no correr do século XVIII, “sendo uma mulher moderna e com filhos, persegue de maneira vã a representação do mundo do momento presente em cuja vibração se mescla com as lembranças e a novidade das imagens”¹⁵².

Para René Jara, sendo assim, o significado de tal personagem no romance de Woolf “consiste na representação da fluidez da vida em que os contornos do eu resultam continuamente dissolvidos na qual o tempo não tem uma medida definida e constante, senão que possa restringir-se e dilatar-se da maneira mais imprevisível”. Dessa maneira, o crítico conclui que “a significação de Orlando neste romance coincide com a que Arenas quer assinalar ao próprio Servando”. No entanto, “o nivelamento do Orlando textual o impede de ter sentido, e o nivelamento de Servando não pode assimilar a riqueza da figura de Woolf”. Assim, o capítulo trinta e quatro de *EMA* “quer representar

¹⁵¹ Ibidem., p. 226-227.

¹⁵² Ibidem., p. 227.

para Servando, o que Orlando significa para a escritora inglesa. Nem sequer é fácil, assim, projetar-se ao extratexto, apesar de haver sinais suficientes que legitimam sua presença. A fuga da textualidade se faz evidente”¹⁵³.

Do ponto de vista da instância narrativa, Jara destaca a carta destinada ao frei, que abre o romance, e a nota final sobre o que ocorreu com os restos mortais de Servando. Para o crítico, assim, “em ambos textos, o locutor consagra intencionalmente a intertextualidade usando um critério de autoridade baseado em certos textos conhecidos sobre a vida de Frei Servando”. Desse modo, na carta inicial “se propõe uma fusão em simpatia com o personagem propondo-se atraí-lo da história à ficção; e, no segundo, estabelece uma distância de ordem reflexiva e avaliativa da própria ficção metabiográfica”. Logo, a importância deste “juízo final” estaria, em primeiro lugar, “na determinação do sentido da referência histórica” e, em segundo lugar, “em sua conexão com a última frase da epístola que reflete a mesma atitude adotando uma intenção definitivamente extratextual que vem a confirmar nossa hipótese da fuga do texto”¹⁵⁴.

A partir daí, depreende-se parte da natureza crítica do romance: “toda revolução é impossível, e é então necessário julgar sua ineficácia com os mecanismos que melhor se prestem a isso”. Dessa maneira, temos em *EMA* “um *cocktail* de alucinações, perseguições, o complexo da aventura, Gargântua, Orlando, a referência da natureza contraditória do dominicano e o jogo do ponto de vista”¹⁵⁵. Além disso, Jara fala sobre outros dois sinais que contribuem para que seja possível determinar a base intertextual do romance. São os caso do título e do subtítulo da obra. Segundo ele, o primeiro “ligado ao artifício técnico do ponto de vista, se supõe definir a situação de discurso”. Enquanto isso, o subtítulo “novela de aventuras”, “coloca-o na extratextualidade da série literária, integrando-o a um determinado tipo narrativo cujo substrato constitui o caráter rabelesiano do personagem e dos eventos”.

Em *EMA*, dessa maneira, predominam “a confusão dos sentidos, o espelhismo, o desdobramento da fantasia. A realidade escamoteada pela

¹⁵³ Ibidem., p. 227-228.

¹⁵⁴ Ibidem., p. 229.

¹⁵⁵ Ibidem., p. 229-230.

sensação. O mundo alucinante é o de Servando e da revolução”. Sendo assim, “o caráter confuso do mundo se projeta, então, sobre o eixo mesmo da enunciação”, pois, uma vez alucinados, Servando e o narrador, “a coisa se complica pela alucinação da instância narrativa cuja estratégia se desenvolve ocasionalmente pelo jogo alternativo das pessoas gramaticais”. Isso porque nenhuma delas “possui um grau de confiabilidade que permita predicar um critério de verdade lógica do discurso se não se recorre ao nível da referência extratextual a que nos referimos”¹⁵⁶.

René Jara, de cujas ideias nos valem detalhadamente, realiza na parte final de sua análise uma crítica ao tipo de narrativa de EMA. Primeiramente, sobre a mistura das pessoas discursivas, ele diz que uma leitura precipitada do livro pode levar a pensar que “a primeira pessoa constitui a fusão do narrador e Frei Servando”, que a segunda “importaria um distanciamento entre o narrador e o frei mediante o qual se aplicaria a uma ampliação e correção dos fatos adotando um estilo de ordem analítico corretivo a respeito do discurso em primeira pessoa” e, por fim, que a terceira “aumentando o distanciamento daria ao texto um tom de crônica e paródia”. A partir daí, seria possível concluir que “a narração dirigida à primeira pessoa apareceria como a convenção formal da autobiografia, a dirigida à terceira como a convenção da crônica histórica, e a segunda propriamente como a convenção narrativa”¹⁵⁷.

Porém, para ele, o texto não apresenta consistência suficiente para que se pense dessa maneira. E, assim, “a tripla segmentação não é senão um artifício para sublinhar o marco contraditório da narração, o qual acontece somente nos primeiros capítulos”. Dessa forma, pensa que se deva “considerar somente a existência de duas instâncias, uma que atua em nível de personagem e outra que trabalha em nível de narrador”. O primeiro “se apresenta onisciente em relação ao tu por tratar-se do mesmo sujeito, e por confundir-se narrador e destinatário, dado o marco inicial da instância de discurso; tu e ele são o mesmo”. Logo, “a identificação com o outro rompe frequentemente a estrutura inicial e nos entrega nada mais que o marco de três

¹⁵⁶ Ibidem., p. 230.

¹⁵⁷ Ibidem., p. 230-231.

sequências de discurso cuja característica é a não confiabilidade”. Somente se pode falar em “confiabilidade”, quando falamos no “discurso extratextual”. Neste ponto, Jara ressalta o que considera o principal defeito da obra de Arenas: “o caráter alucinatório não pode justificar sequer a escrita de um Rabelais. O romance só se justifica graças ao extratexto, constituindo-se em violação de sua própria estrutura artística”¹⁵⁸. Assim,

apesar do jogo, o assombro e a alucinação que se manifesta na estrutura de superfície, a pretensa base do texto lança um precipitado de misto de estilo consagrado desde a epístola inicial. O intertexto proporcionado pelo gênero do romance de aventuras acentua esta contradição. A série genérica degenera um jogo circense com uma presença obsessiva de sinais gargantuescos e pantagruélicos, cuja única justificação é a de uma máscara inútil¹⁵⁹.

Por fim, o autor conclui constatando que os personagens de *EMA* “não tem corporeidade, porém ao invés de serem instrumentos do acontecer, são ideogramas. As situações geram sua participação na história, porém a história se dá como exemplificadora”. Desse modo, o espaço “não muda o curso dos fatos, porém não é a aventura o que importa senão o substrato ideológico”. Sendo assim, o protagonista pode saltar dos Estados Unidos ao México, ou então ele “cruza a nado o oceano perseguido pelo falo de Orlando, voa como uma fênix escapando do cárcere, de um salto se encontra em Pamplona etc.”. Logo, “não importa senão o acontecer, porém carregado de função ideológica. Nem a sorte nem o horror, nem os obstáculos mas sim a contrarrevolução. O extratexto”¹⁶⁰.

Assim, em *EMA* “a intertextualidade pretendida pelo jogo do relato, ao invés de se converter em um marcador de literariedade da escrita, lesiona suas constantes estruturais lançando-a a uma vaga e fantasmagórica dimensão extratextual”. Nesta, por exemplo, “flutuam irresponsavelmente os gestos de Orlando, Gargântua, o licenciado Borunda, e o comparsa existencial do

¹⁵⁸ Ibidem., p. 231.

¹⁵⁹ Ibidem., p. 231.

¹⁶⁰ Ibidem., p. 232.

benemérito mexicano Dom Frei Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra”. Logo, se considerarmos a interpretação de René Jara, “a intertextualidade desaparece enquanto conceito ao não operar estritamente na zona textual, e disto se segue que não resta nada que justifique a base narrativa de *EMA* se não sua vasta pretensão ideológica”. Isto ocorre “não por ser a intertextualidade um conceito inevitável da valoração crítica, senão porque o narrador lança sua inevitabilidade ao nível de sua instância elocutiva”¹⁶¹.

Afora isso, outra característica marcante do romance é a questão do palimpsesto. Trata-se, pois, da reescrita de um texto que tem por base outro texto, mais antigo, como ponto de partida para a criação de um novo¹⁶². Obras como *A guerra do fim do mundo*, de Mário Vargas Llosa, ou *Em liberdade*, de Silviano Santiago são exemplos de outros romances que têm no palimpsesto o foco referencial das relações intertextuais que estabelecem. A primeira tem por referente *Os sertões*, de Euclides da Cunha, enquanto a segunda se relaciona com *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos.

No que se refere à *EMA*, o palimpsesto, inicialmente, se faz presente de forma clara. Alicia Borinsky sustenta que o romance de Arenas é uma “reescritura”. A autora, por outro lado, ressalta o gérmen embrionário desta forma de escrita em Cervantes. Para ela, “este jogo de complicação da noção do autor começa por um romance, *Dom Quixote*”. Em *EMA*, o texto principal, mas não o único, que serve de base para o romance são as memórias de Frei Servando. Os textos escritos pelo frei, que compõem importante registro histórico-literário, “parecem resgatar aquilo que foi destruído: a identidade de Frei Servando no que se refere a si mesmo em forma de uma autobiografia”. Nesse sentido, “sua ‘vida’ em um texto está contida em *EMA*, um livro com um nome distinto do seu, com uma diferença que denota a passagem do singular ao plural”, assim se dá a mudança “de Frei Servando (um nome próprio) ao substantivo mais abrangente, o mundo. Da individualidade do nome próprio a uma palavra que nomeia o mundo”¹⁶³.

¹⁶¹ Ibidem., p. 233.

¹⁶² Sobre a teorização do palimpsesto ver: GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

¹⁶³ BORINSKY, Alicia. *Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando*. Revista Iberoamericana, n.92-93, 1975, p. 610.

No romance de Arenas, por outro lado, observamos o trabalho com os dados históricos, “o que faz com que possa ser considerado como a 'vida' de Frei Servando, porém, no entanto, destrói constantemente a linearidade cronológica por meio da oposição de elementos contraditórios”, que é o que ocorre com “o momento no qual Frei Servando passeia pela rua que leva seu nome”. Temos, sobre este aspecto, a “impossibilidade de eleger entre alternativas opostas não ordenadas hierarquicamente existe em todos os capítulos do romance e cumpre a função de pôr entre parênteses a noção de progresso narrativo”¹⁶⁴. Dessa maneira, em *EMA*, “cada ponto de partida é, simultaneamente, um retorno. O excesso de material cronológico produz um vazio histórico. O texto se converte em um movimento que não leva a nenhum lado em linha reta senão que se confunde em múltiplas direções”¹⁶⁵.

Dessa forma, *EMA* “contém e está contido por outros livros”. O próprio frei opina sobre o tema, assegurando “nestes trabalhos (*Memórias e Apologia*) que, por um lado, o sermão não o pertencia e que, por outro, foi mal interpretado. Proferiu o sermão por influências de Borunda, porém nem pôde ler direito o livro que Borunda discutiu com ele”. Mesmo assim, para Servando, o sermão não constituiu um erro e, Borunda é eleito num primeiro momento como culpado. O frei “se une ao público na condenação de Borunda”¹⁶⁶.

Além disso, a recorrência de elementos “maravilhosos” é outra característica que marca *EMA*. Sobre o tema iremos nos fazer valer, uma vez mais, dos estudos de Altamir Botoso que irão nos auxiliar, na medida do possível, em um enquadramento teórico do romance. O autor inicia seu artigo afirmando, ao citar Arturo Uslar Pietri, que “a condição peculiar do mundo americano não permitiu que este se reduzisse a nenhum modelo europeu”, além disso comenta que Pietri “classifica como realistas mágicas as obras escritas por ele próprio, por Miguel Ángel Asturias, por Gabriel García Márquez e por Alejo Carpentier”¹⁶⁷. Logo, “a novidade da narrativa latino-americana contemporânea consiste na ‘consideração do homem como mistério em meio

¹⁶⁴ Ibidem., p. 613.

¹⁶⁵ Ibidem., p. 614.

¹⁶⁶ Ibidem., p. 614.

¹⁶⁷ BOTOSO, Altamir. *O realismo maravilhoso no romance O mundo Alucinante, de Reinaldo Arenas*. In. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 03, nº 01, jan./jul, 2011, p. 200-201.

dos dados realistas' e também em 'uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade'". Desse modo, o autor conclui que existe "no discurso dos escritores latino-americanos, a presença de um novo componente, a magia, que procura dar conta especificamente da realidade e do homem americano".

Dessa maneira, Botoso afirma que "quando se pensa na literatura latino-americana, não se pode dissociá-la da categoria narrativa que a tornou conhecida em todo o mundo, a do realismo maravilhoso"¹⁶⁸. Por outro lado, cita que "o maravilhoso na concepção de Carpentier parte de uma alteração do real e pressupõe um sentimento de fé por parte do receptor, para que possa percebê-lo"¹⁶⁹. Assim,

O discurso torna verossímil as aventuras mais inusitadas dos personagens, objetivando "aliciar" o leitor para que ele aceite as ações extraordinárias e inesperadas dentro do universo ficcional. Assim, personagens podem voar, ziguezaguear no tempo e no espaço, sobrevoar cidades e até o mundo todo em vassouras, ressuscitar do reino dos mortos, conviver com seres mitológicos (sereias, fadas, unicórnios, dragões etc.), travar lutas contra demônios, interagir com anjos e atravessar mares e rios em questão de segundos; enfim, o maravilhoso é um campo aberto de possibilidades para a imaginação dos escritores¹⁷⁰.

Para Carpentier, nesse sentido, os pilares do realismo maravilhoso "são a história do continente americano e a sua paisagem. Na história da América misturam-se heróis e rebeldes mitológicos das guerras de independência com aventureiros que partiram em busca da fonte da eterna juventude ou do El Dorado", formando, assim, juntamente com a natureza intocada, "um 'caudal de mitologias' que exemplificam e comprovam que a realidade e a história americanas interpenetram-se, interseccionam-se, tornando-se nada mais que 'uma crônica do real maravilhoso'¹⁷¹.

¹⁶⁸ Ibidem., p. 201.

¹⁶⁹ Ibidem., p. 202.

¹⁷⁰ Ibidem., p. 203.

¹⁷¹ Ibidem., p. 203-204.

Assim, Botoso diz que, de acordo com a teoria de Carpentier, a categoria do maravilhoso “manifesta-se no discurso de um romance pela quebra da causalidade, pelo surgimento de monstros e figuras mitológicas, pelas ações dos personagens que acabam incorporando o insólito em seu cotidiano, sem questionamentos”. Desse modo, o autor afirma ser “possível considerar que, em várias passagens de *O mundo alucinante*, é utilizada a técnica do realismo maravilhoso”¹⁷². Por esse motivo considera, também, que “o conceito de realismo maravilhoso torna-se mais elástico e se converte numa poética na qual o extraordinário, o insólito, o sobrenatural e os ‘conteúdos mágicos’ são seus componentes mais evidentes”.

Por outro lado, o autor afirma que, em alguns aspectos, esse tipo de narrativa “aproxima-se da literatura fantástica, mas nesta o elemento fantástico é ‘um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)’”. Logo, na narrativa fantástica “o medo e a dúvida são efeitos discursivos elaborados pelo narrador, a partir de um acontecimento que apresenta um referencial duplo, tanto natural quanto sobrenatural”¹⁷³. Além disso, outra característica é de que “o fantástico procura fabricar hipóteses falsas, já que o seu ‘possível’ é improvável, desenhar a arbitrariedade da razão, sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor nada além da incerteza”. É, dessa maneira, que “o relato fantástico mantém a dicotomia entre as instâncias natural e sobrenatural bem acentuada, fato que não ocorre com a ficção do realismo maravilhoso”¹⁷⁴.

Em contrapartida, a narrativa fantástica se difere do realismo maravilhoso uma vez que, nas palavras de Irlemar Chiampi, citado por Botoso, “desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos”. Então, “o insólito, em ótica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para

¹⁷² Ibidem., p. 204.

¹⁷³ Ibidem., p. 205.

¹⁷⁴ Ibidem., p. 206.

incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade”¹⁷⁵. Por outro lado, ao citar Todorov, Altamir Botoso diz que “na ficção do realismo maravilhoso tudo é possível e tudo é permitido, ‘os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito’”.

Dessa forma, é possível assegurar que “o realismo maravilhoso é uma forma discursiva que possibilita ao sobrenatural e ao fantástico uma convivência harmoniosa com o real, dentro dos limites da ficção”, isto porque “o verossímil do realismo maravilhoso consiste no gesto poético radical de tornar verossímil o inverossímil. Para legitimar esse impossível lógico, o texto organiza-se sobre a cumplicidade entre as palavras e o universo semântico”¹⁷⁶. Assim sendo, Botoso afirma que é “o próprio discurso romanesco que possibilita que o inverossímil se torne verossímil”. Isto ocorre “pelo pacto da leitura, o leitor também é um colaborador na construção do romance e aceita que os eventos mais extraordinários possam fazer parte da realidade ficcional”¹⁷⁷.

Tal discussão também aponta para outro aspecto narrativo relevante do novo romance histórico, e que já tratamos anteriormente. A partir do que foi dito, ainda de acordo com Botoso, podemos considerar que “a verdade da ficção é um paradoxo, regida por regras e convenções próprias, que possibilita também a nós, leitores, dissolvermo-nos e multiplicarmo-nos”, como dito por Mário Vargas Llosa, “vivendo muitas vidas além daquelas que temos e das que poderíamos viver se permanecêssemos confinados no verídico, sem sair do cárcere da história”. Dessa forma, “a ficção realiza, transforma o dado e o personagem histórico pela adoção de técnicas e recursos infundáveis”¹⁷⁸. Logo, a narrativa real maravilhosa é apontada pelo crítico como o mais fecundo aspecto de *EMA*.

¹⁷⁵ CHIAMPI, Irleamar. O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano, 1980. In: BOTOSO, Altamir. *O realismo maravilhoso no romance O mundo Alucinante, de Reinaldo Arenas*. In: RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 03, nº 01, jan./jul, 2011, p. 206.

¹⁷⁶ Ibidem., p. 206.

¹⁷⁷ Ibidem., p. 206-207.

¹⁷⁸ Ibidem., p. 207.

É, nesse sentido, que podemos destacar uma série incontável de elementos da narrativa real maravilhosa em *EMA*. É o caso da seguinte passagem situada no início do romance, quando da infância do frei:

Então o pai saca a faca avermelhada e chorando te corta a outra mão. A terceira. E planta-a no areal avermelhado. [...] Lá, afinal, nasceu um arbusto de mãos. [...] Escapas pela fechadura. Cortas as mãos para plantá-las. [...]. Estás no meio do areal, chorando. Saíste correndo e os escorpiões levantaram voo e já te estão arrancando os caules. Já te estão tirando o capulho. Já te estão despreendendo as folhas. Já estão descendo até as raízes¹⁷⁹.

Percebemos neste ponto do romance elementos que escapam a uma possibilidade ordenada e “real” do mundo. Desse modo, o verossímil é subvertido e observamos a provocação do possível bem como a criação de um novo universo baseado em regras distintas daquele considerado como referencial. Assim, podemos conceber e aceitar uma terceira mão em Servando ou mesmo um arbusto cheio delas, voos de seres sem asas, metamorfoses, seres antropozoomorfos etc.

Nesse sentido, é possível acrescentar outro fragmento da obra que endossa o que dissemos. Trata-se do trecho no qual Servando, ao fugir das investidas de padre Terêncio, depara-se com uma pessoa com o corpo coberto por escamas. Isto ocorreu devido à contratação de um engenheiro, pelo vice-rei, para realizar a drenagem de um lago. Acontece que o engenheiro construiu túneis submersos para que a água fluísse e fosse para outra região, o que ocasionou uma grande enchente durante determinado período. Depois de pronto o trabalho, e a cidade recuperada, o vice-rei, não satisfeito com o trabalho, pois, como os dutos eram submersos e não era possível visualizar o fluxo de água, a obra poderia ser considerada algum tipo de bruxaria. Assim, se desfez todo o trabalho e, novamente, a cidade se encheu e esvaziou de água,

¹⁷⁹ ARENAS. Op. Cit., p. 30-31.

de tal maneira que às pessoas não restou outra alternativa que não fosse adaptar-se. E muitos se tornaram peixes. E outros, que demoraram mais a se metamorfosear, ficaram no meio da mudança: metade peixes e metade homens. Os mais conservadores permaneceram sobre os tetos ou dentro de balsas e banheiras e não perderam a figura, ainda que muitos tenham morrido de fome¹⁸⁰.

Temos neste episódio, além da evidente aparição da metamorfose e da antropozoomorfia, elementos do realismo maravilhoso característicos da obra de Arenas. O espaço do impossível, ou do improvável, está representado neste capítulo de *EMA* de forma destacada pela riqueza da construção simbólica do cenário descrito. Das inúmeras interpretações que consideramos possíveis sobre ele, ficaremos com aquela que pensamos ter maior relação com nosso trabalho. Assim, ressaltamos a crítica social e a maneira de organização do homem em sociedade, em suas relações com o poder e com as adversidades dele oriundas.

Observamos, pois, a existência de três tipos de reações distintas para a conjuntura que se apresenta. Em primeiro lugar, temos os homens transformados em peixes; em segundo, os que ficam divididos, metade humanos e metade peixes; por último, os que permanecem humanos, mesmo passando pelas mais terríveis adversidades. Logo, aqueles que se transformam em peixes e se moldam às conjunturas representam a grande massa disforme que se convencionou chamar de povo. Não o povo que se manifesta, participa das decisões e se posiciona politicamente, mas sim o modelo de povo que nos acostumamos a ver representados nas culturas coloniais e nas chamadas culturas “pós-coloniais”. Povos que são colocados às margens das decisões e transformações das sociedades, sobretudo, no caso da América Latina. Em última análise, aqueles para os quais não cabe outra medida que não se adaptar, mesmo que para isso seja preciso transformar-se em outro.

¹⁸⁰ Ibidem., p. 104.

Por outro lado, os seres que ficaram no meio do percurso denotam aqueles que, de alguma maneira, tentaram resistir e perderam apenas parte da identidade, esforçando-se para permanecer no mesmo lugar. Estes, com a seca definitiva, acabaram pagando por sua indecisão e como punição carregam as marcas disformes de suas escolhas. Por fim, temos aqueles que o narrador considera “os mais conservadores”. No entanto, o que se apresenta é que são estes os únicos que garantem e mantêm a forma humana até o final e, assim, resistem, mesmo que até a morte, contra as vontades e os caprichos do vice-rei. Ora, se os primeiros deixam de ser o que eram e os segundos acabam estigmatizados, os últimos caracterizam aqueles que se posicionam e resistem contra as imposições dos mais variados tipos de poder.

Por outro lado, alguns dos pontos do romance destacados acima aproximam a estética de *EMA* com aquela do primeiro romance de Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*. O tipo de narrativa de teor “labiríntico” e “alucinante” estão presentes em ambos e, dessa forma, constroem a própria estética da concepção poética do, então, jovem autor. Ambas se caracterizam pela transgressão da ordem, do foco narrativo e anseio por qualquer tipo possível de liberdade. Nos dois casos, os protagonistas têm, na escrita, muitas vezes, a única maneira de perpassar as amarras da cruel realidade.

Tal aproximação traz à tona aquela que consideramos ser a tônica da plenitude da obra do escritor cubano, na qual também incluímos os romances que sucederam *EMA* e que dão, assim, unidade à poética de Arenas. Resistir é, nesse caso, a única forma de continuar existindo enquanto indivíduo e, em última instância, de sobreviver. A produção literária, então, garante ao autor a emancipação intelectual mesmo em um mundo no qual o domínio sobre o corpo e a vontade já não lhe pertence.

É, nesse sentido, que a tensão dialética existente em *EMA* entre prisão e fuga se sobrepõe à individualidade do personagem. Desde cedo a vida de Servando foi indelevelmente marcada pelas constantes tentativas de escapar à(s) realidade(s) que o cercava(m). Ao constatar as dificuldades encontradas pelo jovem ao sair de sua cidade natal, o narrador anuncia aquilo que irá

marcar a narrativa até o fim: “e qualquer dificuldade, própria de tão longo trajeto, a supriu com o otimismo de estar escapando daquela prisão de areia e sol”¹⁸¹. Estes elementos, por sua vez, marcam a paisagem árida e hostil que Servando encontra, tornando, assim, em alguns momentos, a sua existência quase insuportável. Sobre a cidade de Monterrey e sua paisagem, temos a seguinte imagem que expressa este ambiente difícil e, por vezes, inóspito: “aqui tudo é pedra e areias, que em um tempo foram pedras. Monterrey vive na Idade da Pedra. Porém, já estamos passando a (idade) de areia. Depois entraremos na do pó”¹⁸².

Outro excerto da obra que sugere um tipo de ação de resistência é exposto quando Servando acompanha uma cerimônia de execução dos autos da fé. Temos, então, o seguinte:

Os protestos na fila seguiam acontecendo cada vez mais escandalosos. Alguns conseguiam um tição e começavam a queimar-se por conta própria, desobedecendo assim às ordens da Santa Inquisição e morrendo de forma não cristã: sem os confortos finais da confissão. Porém, outros esperavam com calma e muitos levavam livros proibidos, que o Arcebispo, neste momento de transe, permitia folhear¹⁸³.

Os rituais de cremação dos condenados eram realizados em praça pública e necessitavam de muita lenha, tamanho o número de punidos. Os índios ficavam incumbidos da manutenção da fogueira buscando lenha e, em caso de não conseguir, eles mesmos serviam de combustível atirando-se às chamas. Ao contrário do que acontecia nos rituais, narrados nos livros de história, nos quais os condenados eram forçadamente encaminhados para a execução, temos em *EMA* uma versão paródica em que os condenados transgridem a ordem normal dos eventos. Isso se dá, por exemplo, pela antecipação da cremação por alguns condenados “apressados” que, não

¹⁸¹ Ibidem., p. 98-99.

¹⁸² Ibidem., p. 95.

¹⁸³ Ibidem., p. 101-102.

respeitando a ordem da fila, desrespeitam o próprio cerimonial e, por extensão, as ordens dadas pela Santa Inquisição.

Dessa forma, percebemos no romance, em diversos momentos, e de certa maneira esta característica é uma constante, a marca da liberdade por meio do pensamento e da imaginação frente a um meio opressor. Essa é, a nosso ver, uma das particularidades do que se pode caracterizar como um tipo de literatura que é fruto de um meio opressor, gerador de “ferramentas” libertadoras. É, assim, que o próprio autor conceitua sua obra como sendo “incessante, em meio de situações tão extremas que de tão intoleráveis se tornam, às vezes, libertadoras”¹⁸⁴.

Além disso, pensamos que seja nesse sentido que o autor realiza sua crítica ao realismo. A transgressão da qual falamos está intimamente ligada com o rompimento de qualquer tipo de noção realista de discurso ou de representação. Desse modo, seja política, religiosa ou narrativa, a realidade, em *EMA*, é o alvo a ser atingido. Nesse sentido, o multiperspectivismo e uma visão multifacetada do mundo é aquilo o que melhor representa as noções discursivas que chamamos literatura e história. Este paradigma, defendido pelo autor, não estabelece, então, relação opositiva entre realidade e irreabilidade, verdade ou mentira; mas sim entre realidade e realidades, estabelecendo uma concepção plural das maneiras discursivas de representar o mundo, seja no presente, seja no passado. Sobre isso, Arenas diz, em uma espécie de prólogo que introduz o romance:

O que nos surpreende quando encontramos no tempo, em qualquer tempo, um personagem autêntico, penetrante, é precisamente sua atemporalidade, quer dizer, sua atualidade; sua condição de infinito. Porque infinito – e não histórico – é Aquiles por sua cólera e seu amor, independentemente de que tenha ou não existido; como infinito será Cristo por sua impraticável filosofia, registre-o ou não a História. Essas metáforas, essas imagens, pertencem à eternidade. Creio que o infinito não é o linear nem o evidente, pois ver a realidade como um desfile ou uma fotografia é ver, na verdade, algo muito distante da realidade. Por isso, o chamado realismo me parece que é precisamente o contrário da realidade. Já que ao tratar de submeter dita realidade, de encaixotá-la, de vê-la desde um único

¹⁸⁴ Ibidem., p. 88.

ponto (“o realista”) deixa logicamente de perceber-se a realidade completa¹⁸⁵.

Logo, a emancipação por meio do pensamento e a liberdade criativa são, acima de tudo, as marcas da poética de Reinaldo Arenas. Nesse sentido, vida e obra se entrecruzam e, em alguns momentos, é impossível pensar na obra sem ser a partir do ponto de vista da autobiografia que, então, emancipa ambas as experiências. Desse modo, diversos traços de autobiografia compõem *EMA* como, por exemplo, os diversos momentos no qual se insinuam o homossexualismo e a conseqüente tentação, que afligem o frei em determinados momentos da narrativa. Assim, temos a seguinte cena:

Pois bem sei eu que tu desejas o que recusas. Pois bem sei eu que quando viste a todos os noviços se aproximando nus a saudar-te, algo dentro de ti fez ‘pass’ e se desfez em milhares de luzinhas e o primeiro impulso foi correr até eles e, nu, deixar-te confundir. Porém, és intransigente e astuto para contigo mesmo, que é ser tirano para com os sentimentos mais solicitados. Por isso comes-te a correr pois bem sabes que a maldade não está no momento em que se quis desfrutar, se não na escravidão que logo se inicia sobre este momento, em sua dependência perpétua. A infatigável busca, a constante insaciabilidade do encontrado... E saíste fugindo-te mais que fugindo. E te dizias ‘estou salvo’, ‘estou salvo’. E estavas salvo pela primeira vez, que já é estar salvo para sempre.¹⁸⁶

Porém, a nosso ver, a marca mais relevante das duas trajetórias, bem como do mundo no qual viveram, seja o autor, seja o personagem histórico-literário, é a violência. É ela que está em praticamente todos os capítulos do romance e que acompanha o personagem até mesmo nas masmorras mais profundas e sombrias. Sendo assim, o romance nos dá diversos exemplos dos mais variados tipos de violência, seja física ou psicológica. Em uma passagem que retrata uma das prisões de Mier temos o retrato de sua permanência na prisão de “La Nueva Empresa”, na Espanha. Este episódio é marcado pelo limite extremo em que sua existência é colocada. A situação de violência e,

¹⁸⁵ Ibidem., p. 87-88.

¹⁸⁶ Ibidem., p. 106.

sobretudo, de fome descrita nos conduz, ao menos por intermédio exclusivo da razão, a pensar que não haverá saída provável para o frei. No entanto, a narrativa nos guia rumo a outra solução, descrita da seguinte forma:

E a fome foi muita, tanta que comecei a ficar só pele e osso e chegou um momento em que não aguentei e comecei a comer as correntes para pôr alguma coisa no estômago. E comi-as. E dessa maneira fiquei livre. E com o estômago cheio de ferros me esgueirei, o mais silencioso que pude, até a amurada. (...) como tinha o estômago cheio de ferros, também fui parar ao fundo. (...) não parava de engolir água. Tanta, que, inflado como um balão, acabei por subir à superfície, onde quedei boiando. E vomitei as correntes (...) ¹⁸⁷.

A passagem citada apresenta, novamente, a presença do realismo maravilhoso que, neste caso, soluciona o problema imediato de Servando: a fuga. Uma sequência “lógica” que envolvesse fome, correntes, comida e saciedade não seria possível fora do pacto de leitura pré-estabelecido e da narrativa do romance. Assim, no momento em que as correntes se transformam em alimento, temos uma sequência sintagmática não convencional que subverte a lógica, criando um novo mundo no qual, dentro das imagens absurdas e impossíveis, o frei passa a ditar os novos limites do pensável, mesmo que por vezes possa parecer utopia.

Além da hiperbolização, da paródia e de outros elementos linguísticos que destacamos, há ainda na obra de Arenas uma tese, defendida por Altamir Botoso, que aproxima a estética de *EMA* daquela das histórias dos contos de fadas ou das revistas em quadrinhos. Sobre este aspecto, o autor cita a seguinte passagem do romance de Arenas, na qual o frei se vê, uma vez mais, aprisionado. Desta vez em uma gaiola, enquanto tenta escapar de um casamento forçado com Raquel, uma judia rica:

¹⁸⁷ Ibidem., p. 76-77.

Da tua gaiola colocada em cima dum corredor de janelas, viste o sol descer, entre estertores, e enterrar-se na linha do horizonte. (...).

- Ó Ah-ah - diz-te Fineta, abrindo a porta da gaiola, entrando por ela e fechando-a atrás de si -, já te decidiste a celebrar as bodas?
- Mas tu nem sequer lhe respondes. (...) Raquel continua a cantar o lastimoso reproche. E a gaiola começa de novo a subir¹⁸⁸.

Para o crítico, nesta cena Servando vivencia uma “experiência semelhante à de Rapunzel, trancada em uma torre por uma bruxa, até que um príncipe vem libertá-la. A diferença aqui é que o ‘príncipe’ - Mier - não aceita casar-se com a ‘princesa’, embora ela seja uma mulher rica e abastada”. Desse modo, além de não abdicar de sua vocação/convicção, o frei novamente “revela o seu caráter, a sua função de herói que não cede às tentações”. De forma imediata, Mier escapa da gaiola com o auxílio de um cozinheiro do palácio. No entanto, uma vez fora da gaiola, ele permanece preso dentro do castelo. Assim, se desenvolve a seguinte cena:

- O mais difícil era sair da gaiola e já estou fora dela.
- Pois não o creia. Este palácio não é mais que uma sucessão de gaiolas, umas incrustradas nas outras. O Senhor saiu da primeira, mas agora estamos na segunda. Daqui até a última...
(...) ouviram os gritos de Raquel e depois as suas ordens de vigiar constantemente as duas mil gaiolas que formavam o entretecido castelo. E o frade, ao ouvir esse tão elevado número, quis dar um grito (...) ¹⁸⁹.

Dessa maneira, “às inúmeras prisões nas quais Servando é encarcerado ao longo do romance, somam-se as mil gaiolas que poderiam ser um obstáculo intransponível para o frei”. Porém, uma vez mais “a atuação de Mier garante o seu estatuto heroico, fato que lhe permite superar qualquer situação ou problema”. No mesmo sentido, Botoso acrescenta que o palácio, com suas

¹⁸⁸ ARENAS. Op. Cit., p. 155-156.

¹⁸⁹ Ibidem., p. 158.

gaiolas nas quais os pretendentes de Raquel eram sucessivamente aprisionados, “assemelha-se aos castelos dos contos folclóricos, nos quais príncipes e princesas são encarcerados por seres malignos”. Logo, aos moldes dos contos de fadas, “o romance, pelo uso da narrativa real maravilhosa, faz o insólito conviver harmoniosamente com os outros acontecimentos de extração real, não sendo necessário qualquer esclarecimento por parte do narrador”. Sendo assim, por meio do “pacto de leitura e pela especificidade que assume o realismo maravilhoso no relato, o leitor não se perguntará se os fatos, como no caso das gaiolas, são reais ou irrealis, se são verdadeiros ou falsos”. Porém, “terá consciência de que, dentro da ficção, esses elementos respeitam as leis que a regem e isso basta”¹⁹⁰.

Justamente a respeito da aproximação entre *EMA* e as revistas em quadrinhos e contos de fadas, Altamir Botoso faz referência a uma entrevista realizada com o próprio autor, por Jesús J. Barquet sobre o tema. Nela são comentadas as relações intertextuais que se estabelecem:

A gente se esquece dos quadrinhos, dos *comics*, do Pato Donald, da pequena Lulu, do gato Félix, e eu creio que se alguma influência há (...) é da pequena Lulu, do gato Félix (...). Todos estes personagens dos quadrinhos romperam de uma forma despreocupada com todo este mundo feito de uma realidade digamos “séria” e deram a versão de outra realidade que também forma parte do mundo: esses trucidamentos, essas levitações, não foi Remédios a Bela quem os realizou pela primeira vez mas Pluto, saltando, pulando até as nuvens e caindo constantemente sem lhe acontecer nada¹⁹¹.

Para o crítico, importante ressaltar, “não cabem dúvidas de que o processo de heroicização de Servando está centrado na recuperação das habilidades dos personagens dos quadrinhos, tais como os saltos até as nuvens, as quedas, as levitações, as viagens no tempo e no espaço” que por intermédio do recurso paródico “tornam-se também atributos do frei”. Tal como os personagens do universo das revistas, Servando é capaz de passar por

¹⁹⁰ BOTOSO. Op. Cit., p. 214.

¹⁹¹ Ibidem., p. 215.

incontáveis provações, transformações, quedas, prisões, fugas, desmembramentos etc., pois “herda uma espécie de imunidade proveniente das personalidades dos quadrinhos, fato que ajuda a configurar e fixar o seu estatuto heroico”¹⁹².

Um último tópico que gostaríamos de tratar em nossa análise diz respeito à face pícaro de frei Servando em *EMA*. A astúcia para solucionar determinados problemas, sua inegável inteligência e engenhosidade são características de caráter que aproximam este personagem àqueles de obras clássicas como a *Odisseia*, de Homero, o *Cândido*, de Voltaire ou o *Dom Quixote*, de Cervantes; nesse sentido, frei Servando cumpre caminho semelhante aos dos protagonistas que dão título a essas narrativas. É este ardil, característico de tais personagens, que possibilita que Servando realize com desenvoltura todas as façanhas que observamos no romance.

Temos, assim, em linhas gerais, a figura do anti-herói por excelência. Não queremos aqui entrar no debate teórico aprofundado sobre uma teoria da picaresca. O mais importante, em nosso ver, é a introdução de Servando, protagonista do romance de Arenas, em uma tradição¹⁹³ de personagens marginais (pícaros) que, por meio da subversão da noção ordinária do mundo, muitas vezes, encontram a solução para os problemas que a realidade lhes impõe e as solucionam de forma criativa e, por vezes, inusitadas. É nesse sentido que apontamos semelhanças entre o ardil de Odisseu – como na clássica passagem com as sereias ou mesmo quando de sua passagem pela caverna de Polifemo ou de sua ida ao Hades – com as fugas e “invencionices” de Servando. Ou, ainda, entre a imaginação alucinada de Dom Quixote, que nada mais é do que uma maneira de fugir da realidade, e a criatividade libertadora do frei em um mundo, de fato, alucinante em que viveu¹⁹⁴.

A forma como Servando soluciona os diversos problemas que enfrenta no decorrer da narrativa é, assim, baseada nas soluções criativas que somente

¹⁹² Ibidem., p. 215.

¹⁹³ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*, n. 4, out., 2000, p. 4.

¹⁹⁴ Sobre o tema ver: GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

a imaginação pode equacionar. Nesse sentido, temos como fonte de exemplo da picaresca em *EMA* a passagem na qual o frei encontra a viúva/amante do Almirante Nelson, Lady Hamilton, que propõe pagar uma onça de ouro para Servando por palavra. A viúva, então, chama um escrivão para tomar nota de todo o relato, a o que o frei inicia por palavras dispersas e evasivas com o único intuito de aumentar a sua conta. Após a desnecessária introdução, ele começa:

- Pois senhora...
 - Dois – disse o homem, e fez uma anotação no livro.
 - Eu não sei como começar...
 - Cinco.
 - Oh, você está desperdiçando o meu dinheiro. Vamos à verdadeira história.
 - Eu estava ali, de fato, porém um pouco distante.
 - Nove.
 - Siga! Siga!
- E o frei começou a história muito detalhadamente. E ali esteve falando toda a tarde, a noite e parte da manhã¹⁹⁵.

Percebemos, no excerto citado, a astúcia de Servando que, ao dar voltas no discurso e ficcionalizar a história da qual foi testemunha ocular, vai angariando fundos para seu objetivo maior que é a revolução. Dessa forma, ressaltamos que quem pede para que Servando narre, nos mínimos detalhes, o que aconteceu foi Lady Hamilton. Utilizando sua inteligência picaresca, Mier aos moldes de Penélope, também personagem da *Odisseia*, tece uma espécie de colcha narrativa que se desfaz para dar o nó uma vez mais no interlocutor que permanece à espera daquilo que deseja saber. Além disso, esta passagem do romance nos faz pensar na relação entre a história, enquanto trato ordenado das fontes históricas, e o relato que se origina da imaginação do narrador que, por vezes, como vimos, pode se (con)fundir com o discurso literário.

¹⁹⁵ ARENAS. Op. Cit., p. 247.

Por outro lado, a própria construção estrutural de *EMA* assemelha-se àquela das obras citadas, sobretudo com *Cândido* e *Dom Quixote*. A forma como se dá a divisão dos capítulos, por exemplo, denota a intenção de relato que as três narrativas têm em comum, bem como a de narrar as peripécias dos protagonistas de cada uma das histórias. Nesse sentido, a pequena introdução que antecede cada capítulo, normalmente iniciada por “do”, “da” ou “de”, não tem outra função que anunciar aquilo que será abordado no capítulo que segue, mesmo que, em *EMA*, esta intenção seja por vezes subvertida.

Além disso, podemos dizer que este tipo de subdivisão dos capítulos propicia maior fluidez à leitura fazendo, assim, com que os inúmeros episódios se sobreponham em uma narrativa contínua e atraente, ainda que de profundo teor filosófico. Além disso, assim como acontece em *EMA*, ambos os romances acima citados trazem aspectos do mundo “real”. Nesse sentido, temos na referida obra de Voltaire, por exemplo, o terremoto que destruiu quase que por completo a cidade de Lisboa, em 1755. Por outro lado, em *Dom Quixote*, além das inúmeras referências aos romances de cavalaria temos, no início da narrativa, o exemplo dos livros do protagonista – julgados e condenados como polarizadores de todo o mal que lhe afligia – sendo queimados por um padre local, em uma “sutil” alusão ao *Index* da Igreja e à própria Inquisição.

Em outra passagem do romance temos, uma vez mais, um exemplo de como a adaptação ao meio pode ser a única forma de escapar e sobreviver. A faceta pícara de Servando, neste caso, o leva a trocar de cor ao aproveitar o sol forte para se misturar aos escravos e não ser capturado durante sua fuga dentro de um navio negreiro. Nesse sentido, o capítulo IX, intitulado *Da viagem do frei*, relata como sua astúcia o leva a misturar-se aos negros traficados até que acaba sendo descoberto por não conseguir traduzir o que as escravas dizem. Logo, Servando passa a ser suspeito e é preso. Longe do sol, sua pele volta à cor natural e é, novamente, considerado o próprio diabo. O que acaba por levá-lo a uma nova fuga e ao inevitável recomeço de sua saga.

O que se pode depreender dos trechos citados da obra, dessa maneira, é que a figura do frei cumpre o papel do pícaro uma vez que sua existência se

dá, por diversos motivos, às margens da sociedade. Desse modo, o herói improvável acaba por falhar e confirmar seu destino que, assim, dá lugar a outro personagem-tipo, que podemos considerar, de acordo com as circunstâncias de sua existência, um anti-herói.

Dessa maneira, percebemos, após todas as desventuras de frei Servando, que, para ele, as cadeias tinham se tornado incapazes de aprisionar¹⁹⁶. Logo, quando nos aproximamos do final da narrativa, é impossível não retomar o problema conceitual da independência. As lutas históricas de emancipação colonial primavam pela liberdade das colônias do jugo dos países europeus. Nesse sentido, após a Revolução Mexicana, o próprio frei questiona-se sobre a quem serve esta liberdade e quais as vantagens que ela proporciona. Como exemplo disto, temos o caso dos Estados Unidos que, após sua emancipação, manteve a escravidão como base de sustentação econômica do país. Assim, aquilo que ressaltamos quando falamos da realidade colonial e inquisitorial mexicana - os índios serviam, por vezes, de combustível para as fogueiras do Santo Ofício -, acontece de forma paródica nos Estados Unidos. Durante uma viagem de trem pelo país, Servando é surpreendido pelo seguinte cenário de horror que se estabelece:

Assim vamos avançando, quando sinto um grande alvoroço nos vagões ocupados pelos negros. “Combustível”, grita o maquinista. “Combustível ou não chegamos”. E um dos vinte e nove vagões fica completamente despovoado. “É o que mais se assemelha ao carvão de pedra”, me explica uma senhora, com grande atenção ao ver minha expressão de desconcerto, e acrescenta que por ali não tem esse material, pois a terra não produz mais que ouro. “Por isso usamos negros, os temos em abundância. E, como já lhe disse: por ser o mais semelhante ao carvão”...

E o segundo vagão ficou deserto, de maneira que somente levamos vinte e seis seções de combustíveis... Olho aterrorizado pela janela e a única coisa que vejo é o grande rastro de fumaça negra que brota pela chaminé da caldeira e que de novo se apodera do céu, colorindo-o...¹⁹⁷

¹⁹⁶ Ibidem., p. 238.

¹⁹⁷ Ibidem., p. 258.

Por fim, no que se refere às últimas notícias sobre Servando, temos um desfecho inusitado, mesmo que baseado em dados historiográficos e, com a desconfiança peculiar de seu discurso, em uma nota do autor que encerra o romance. Após sua morte, o corpo mumificado do frei vagou por diversas exposições, chegando até Buenos Aires onde, juntamente com outras múmias de padres, serviam de testemunhas/vítimas da Inquisição. Com uma última aparição documentada na Bélgica, a múmia de Servando, então, desaparece de sua tumba em uma espécie de última fuga que, assim, mantém a sina do personagem viva mesmo que, desta vez, seja no *post mortem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como principal objetivo realizar uma leitura crítica do romance analisado sob o prisma das relações dialéticas envolvendo história e literatura. Para isso, foi realizada inicialmente uma discussão teórica acerca dos rumos que a ciência histórica tomou, sobretudo, com o avanço do século XX e o afastamento das ideias que dominaram o século XIX que, então, moldaram a noção de “história” adotada neste trabalho.

No que tange ao campo dos estudos literários, foi realizado um resgate sobre o tema específico do romance histórico, para o qual utilizamos a obra clássica e, até o presente insuperável, de Lukács. Este estudo possibilitou traçar o paradigma clássico deste tipo de romance que, posteriormente, foi comparado de forma opositiva ao chamado novo romance histórico. Além disso, discutimos algumas das teorias que se destacam quando se estudam os romances latino-americanos de meados do século XX. Destacamos, nesse sentido, a forma como se pode pensar em uma estética, ou movimento estético, do romance latino-americano do período do qual, para além da negativa do próprio autor, consideramos EMA parte significativa e determinante.

Dessa forma, cabe reiterar que o ponto de partida desta dissertação foi o da não oposição entre as duas ciências. Logo, história e literatura tendem a se complementar e mesmo, em alguns momentos, se fundirem não sendo possível delimitar com maior precisão o espaço de uma e de outra. Nesse sentido, pensamos que tanto os tão atacados e menosprezados “manuais de história”, livros do campo de teoria da história ou de historiografia ou romances que tenham na história alguma tipo de referencial (romances históricos, de costumes etc.) constroem conjuntamente as fontes mais difundidas e lidas sobre o assunto. Sendo assim, observamos que, em determinados momentos da história, a literatura supre a necessidade de problematização e (des)construção de alguns pontos críticos dos assuntos vinculados ao passado histórico.

Foi, assim, que no segundo capítulo de nosso trabalho, tentamos discutir como este “resgate” foi realizado por Reinaldo Arenas no que concerne à figura de Frei Servando de Mier. Acompanhamos, então, como se dá em *EMA* a retomada do personagem histórico das margens da historiografia para o centro da problemática do processo histórico de independência do México. Além disso, vimos como Arenas se utiliza das “migalhas” que conseguiu reunir sobre o frei dominicano para, a partir daí, compor o substrato de seu romance o que, pela primeira vez, liberta Servando das amarras do tempo.

Ora, dito isto, poderíamos ficar com uma pergunta não respondida: o que então distancia história e literatura em tamanha escala que em determinados momentos a distensão, como observamos quando analisamos parte da crítica sobre o tema, é iminente?

Parte do argumento que complementa a base teórica deste trabalho, se refere à temática do cientificismo. Como vimos, o *élan* do pensamento ocidental por questões de cunho “verdadeiro”, bem como a busca exagerada pela exatidão dos argumentos, migraram, sobretudo, entre os séculos XVIII e XIX, das ciências exatas para se amalgamarem a praticamente todas as instâncias do pensamento dito ocidental. Desse modo, algumas categorias, geralmente associadas à história, como a verdade, a comprovação dos dados e o real, passaram a ser imprescindíveis à incipiente ciência histórica da modernidade. Em nossa leitura, tais conceitos, em diversos momentos, são incompatíveis com os problemas teóricos das ciências humanas, em geral, e com a história e a literatura, em particular. Assim, acreditamos que os parâmetros que melhor se aplicam a ela são aqueles da interpretação, da criação e validação das conjecturas e mesmo da especulação.

Nesse sentido, história e literatura deveriam ser vistas, e esta foi a intenção deste trabalho, como disciplinas complementares. Nesse caso, a exemplo do tipo de relação que a história possui com a filosofia, com a antropologia ou com a sociologia, para citar alguns exemplos, a mesma relação de reciprocidade deveria acontecer em relação à literatura e estas outras disciplinas. É o que, de certa forma, existe com a teoria literária em relação à

linguística ou à semiótica, em que existe um diálogo não opositivo entre disciplinas aparentemente distintas, mas que possuem diversos pontos comuns de aproximação.

As discussões teóricas que citamos acima justificariam, por si, a escolha de *EMA* como base para realização deste trabalho. No entanto, o que temos no livro de Reinaldo Arenas é uma narrativa torrencial, frenética e alucinante que se sobrepõe a qualquer tipo de enquadramento ou análise que tente restringir em demasia a leitura. No entanto, o momento histórico da composição da obra, além de nos dizer bastante sobre ele, nos mostra como um personagem histórico, um autor de romances, ou até mesmo o próprio romance podem ser perseguidos e indexados dependendo do meio de produção no qual circulam.

A situação sociopolítica de Cuba, nesse sentido, levou *EMA*, como toda a obra de Reinaldo Arenas, ao exílio. Por determinação do próprio autor, seus livros não podem e nem poderão ser editados em solo cubano até que o regime castrista termine. Além disso, o regime liderado por Castro criou diversas formas de retirar as obras consideradas contrarrevolucionárias de circulação, o que levou o autor a ser mais conhecido e estudado por outros países do mundo do que em Cuba.

Logo, um objetivo implícito de nosso trabalho foi o de, de alguma maneira, questionar o espaço ocupado por Arenas nas histórias literárias da América Latina, bem como problematizar tal situação. Mais ou menos aos moldes do que ele próprio fez com a figura de Servando, autor e obra carecem de trabalhos sistemáticos que o insiram de forma permanente nos manuais de literatura e nos currículos universitários. Assim, muito além de tentar qualquer tipo de análise ou interpretação definitiva, tentamos ser meros aliados do autor em sua luta pela liberdade, seja ela contra os rótulos teóricos, o determinismo dogmático ou, simplesmente, o livre trânsito de ideias e do pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

AINSA, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*, 1991. In: BOTOSO, Almir. *Romance histórico e pós-modernidade*. In. Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília Volume 3 – Número 1/2 – Ano III – dez/2010.

AINSA, Fernando. *Nueva novela histórica y relativización del saber histórico*. Casa de las Américas, n.202. Enero-Marzo, 1996.

ARENAS, Reinaldo. *El mundo alucinante*. Edição de Enrico Mario Santí. Madrid: Catedra, 2008.

_____. *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets Editores, 2009.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.v.5, p. 296.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós Iberica, 1994.

BOTOSO, Altamir. A presença da história na ficção latino-americana Contemporânea. Sertãozinho, *Revista Iluminart*, v. 1, n. 1, mar. 2009.

_____. O realismo maravilhoso no romance O mundo Alucinante, de Reinaldo Arenas. In. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 3, n. 1, jan./jul. 2011.

_____. Romance histórico e pós-modernidade. In. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, v. 3, n. 1-2, ano III, dez-2010.

BRAUDEL, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

BURKE, Peter. *A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989*; tradução: Nilo Odália. São Paulo: EDUNESP, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; vol. I. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHARTIER, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 2007.

CHIAMPI, Irlomar. O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano, 1980. In: BOTOSO, Altamir. *O realismo maravilhoso no romance O mundo Alucinante, de Reinaldo Arenas*. In. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 03, n. 01, jan./jul., 2011.

COSTA, Adriane Vidal. *Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2001.

COSTA, Horácio. *Reinaldo Arenas: Sem Tréguas com Clio*. In. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 4, p. 11-19, out. 1996.

ÉSQUILO. *Oresteia*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

FEBVRE, Lucien. *Vers une autre histoire, em "Revue de métaphysiques et de morale"*, LVIII, 1949. In. LE GOFF, Jacques. *História e memória*; tradução: Bernardo Leitão ... [et al.] – Campinas: SP Ed. da UNICAMP, 1990.

FIGUEIREDO, V. F. O romance histórico contemporâneo na América Latina. Rio de Janeiro, *Revista Brasil de Literatura*, 1997.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *As históricas entrevistas da Paris Review II*. Seleção Marcos Maffei. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JARA, René. *Aspectos de la intertextualidad en "El Mundo Alucinante"*. *Texto Crítico*, n. 13 (1979), 219-235.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*; tradução: Bernardo Leitão ... [et al.] – Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIER Y NORIEGA, Servando Teresa de, *Memórias*. México. Porrúa, 1988, 2 tomos.

MILLS, María de Lourdes Peguero. *Dos perspectivas postmodernas ante la historicidad; El mundo alucinante y Maluco*. Céfiro: *Enlace Hispano Cultural y literario*, v. 4, n. 1, 2003.

MUJICA, Miguel C. *Reinaldo Arenas, el boom latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad*. In: *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997.

SALINGER, J.D. *O apanhador no campo de centeio*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1999.

SANTOS, Pedro Brum dos. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

VOLEK, Emil. *La carnavalización y la alegoría en "El mundo alucinante" de Reinaldo Arenas*. *Revista Iberoamericana*, v. 51, n. 130-131 (1985).

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1995.