

**E QUANDO CHEGAR A NOITE
CADA ESTRELA PARECERÁ UMA
LÁGRIMA: A escrita positiva
de Reinaldo Arenas ou o diálogo
com Perséfone e Hades e
a literatura sobre a morte**

MACIEL, Márcio Antonio de Souza (UEMS/PG UNESP-Assis)

RESUMO: Neste texto, em um primeiro momento, dissertamos sobre a narrativa ficcional tendo como tema a morte na literatura ou, melhor dizendo, na iminência dessa, sobretudo, na ameaça de morte causada pela infecção pelo vírus *HIV*, causador da *AIDS*, e todas as metáforas derivadas a partir daí. Em um segundo momento, como ilustração para os conceitos teóricos levantados pela crítica norte-americana Susan Sontag (2007), entre outros, teremos como foco de leitura parte do projeto literário do escritor cubano (e contemporâneo) Reinaldo Arenas, conformado pelos seguintes romances: *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) e, finalmente, pela autobiografia *Antes que anochezca* (1992).

PALAVRAS-CHAVE: narrativa sobre a *AIDS*; *Otra vez el mar* (1982); *El color del verano* (1991); *Antes que anochezca* (1992); Reinaldo Arenas.

RESUMEN: En este texto, en un primer momento, disertaremos acerca de la narrativa ficcional sobre la muerte en la literatura o, mejor dicho, sobre la inminencia de ésta, sobre todo, en la amenaza de muerte causada por la infección con el virus VIH, causador del SIDA, y todas las metáforas derivadas de ello. En un segundo momento, como ilustración de los conceptos teóricos propuestos por la crítica estadounidense Susan Sontag (2007), entre otros, nos detendremos, de modo más detallado, en parte del proyecto artístico del escritor cubano (y contemporáneo) Reinaldo Arenas, conformado por las siguientes novelas: *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y, por fin, por la autobiografía *Antes que anochezca* (1992).

PALABRAS-CLAVE: narrativa sobre el SIDA; *Otra vez el mar* (1982); *El color del verano* (1991); *Antes que anochezca* (1992); Reinaldo Arenas.

*“La muerte, muerta de risa,
me hace murumacas”*

(Reinaldo Arenas)

I. PRÓLOGO

Começamos estas nossas linhas rememorando, na primeira parte do título de nosso texto, talvez, os mais sentidos versos do poeta e líder da banda de *rock* brasileira “Legião Urbana”, Renato Manfredini Júnior ou, como quer toda uma geração dos anos 80 e metade dos anos 90, Renato Russo. Tais versos fazem parte de sua conhecida canção de adeus, “A Via Láctea” que, por sua vez, consta de seu último álbum de despedida, *A tempestade ou o livro dos dias*, lançada nas rádios de todo país, naquele não tão distante setembro de 1996, exatamente um mês antes de seu desaparecimento, em 11 de outubro daquele mesmo ano.

Não foi por acaso ou predileção pessoal, porém, que tomamos os “e *quando chegar a noite/cada estrela parecerá uma lágrima*” (versos 8 e 9) ainda que sua obra nos seja tão cara e, ele próprio, o seu criador -e bardo- nos chegue muito próximo e nos signifique tanto. Não, não foi por isso. Antes, o vocábulo “noite”, da primeira parte, nos remete ao obscurantismo e ao fim de um ciclo, o dia; vale, também, de modo conotativo, para a vida. Já a segunda parte (verso 9), por seu turno, nos traz o sintagma “estrela” associado à “lágrima”. É bom que não nos esqueçamos que o título da canção é “A Via Láctea”, conforme já anotamos, e que se, por um lado, reforça a idéia de imensidão, universo, infinitude, por outro, também, diz-nos muito, de modo numerário, sobre essa relação simbiótica entre os dois elementos (*noite x lágrima*) de que nos fala o taciturno eu-lírico.

Para além, todavia, dessa leitura primeira do signo “noite” e de suas inúmeras acepções, atrelada ao período outonal do poeta, pensamos por bem destacar uma vez que o referido símbolo – noite –, igualmente, nos traz à memória as “memórias” de Reinaldo Arenas, em *Antes que anochezca* (grifo nosso), seu livro cujos excertos, junto ao *Otra vez el mar* e ao *El color del verano*, nos servem como base para a leitura que ora propomos. Finalmente, e em um *continuun*, de mesmo modo, associamos o signo “noite” à idéia da morte nesta nossa leitura sobre a tanatografia literária ou a escrita da/sobre a morte em alguns textos do escritor cubano.

2. A ESCRITA DO ADEUS

Pois que dissertaremos acerca da morte. Claro, não de um modo amplo e com a intenção de esgotar (se é que isso é possível) o assunto, porém, sim, sob a

perspectiva da escrita literária (ficcional ou autobiográfica) sobre o tema. Muitos são os que têm se debruçado acerca da escrita biográfica, a escrita da vida, e não que o tema seja de somenos importância ou que seja conflitante com o de nossa escolha. Ao contrário: vida e morte se complementam. No entanto, como já anotamos, o que nos motiva nessas linhas é ir um pouco mais além, ou seja, é ir pelas sendas da tanatografia literária.

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

Bem antes do *boom* do aparecimento da *AIDS*, no começo da década de 80 em todo o mundo, e com isso, infelizmente, o sem-número de vítimas que arrebanhou, os *gays* já estavam acostumados com tema e com a possibilidade (e proximidade) da morte. A associação entre os termos “homossexuais” x “morte”, a duras penas e a contragosto, vem sendo tecida há tempos; basta com que nos lembremos que “*Sócrates se suicida tomando cicuta cuando es acusado de corrupción de menores*” (WOODS, 2001, p. 371). Isso posto, e para ratificar a idéia inicial de que “*la cultura gay ha estado familiarizada con la muerte durante largo tiempo*” (WOODS, 2001, p. 371).

A literatura sobre a morte e, mais detidamente, a literatura sobre a morte vitimada pela contaminação pelo *HIV* detona, como poderíamos supor, um outro olhar sobre si mesmo – o eu-lírico se falamos em poesia ou sobre o narrador, se cuidarmos da narrativa – bem como um outro olhar sobre o outro.

Passada a euforia e, com ela, todas as conquistas que advieram, com isso, da “Época de ouro” da literatura homoerótica que compreende pouco mais de uma década, entre os eventos históricos de *Stonewall*, em Nova York, em 1969, até os primeiros casos diagnosticados de contaminação pelo vírus em 1980, os *gays* se viram, agora, nesse momento, em um retrocesso. Muito mais perigosa que a epidemia substantiva que assolava o mundo era a própria menção sobre ela. Dito de outro modo, adjetivamente, também, a síndrome fazia suas vítimas.

E se os *gays*, por méritos próprios e no campo de batalha contra a polícia homofóbica norte-americana, conquistaram o espaço desejado por um curto espaço de tempo, agora, sem ter outra alternativa se viam obrigados a voltar para um local seguro

em meio a hecatombe, o armário. Como diz o teórico inglês: “*es el lugar donde buen número de gays crecimos, lo que llamamos ‘el armario’, un espacio solitario donde nada es [...] alegre. No es un sitio nuevo; lo reconocemos*” (WOODS, 2001, p. 374).

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

Por outro lado, um pouco mais adiante, e já consciente de ser “o grupo de risco” (uma expressão datada mas muito representativa da fobia com relação aos *gays*, nesse período), o movimento se articula em torno das políticas de prevenção contra o vírus. Recordemos a interrogação de Cazuzu, em 1987, “o meu prazer agora é risco de vida. Será?” (ARAÚJO, 1999, p. 232). Nessa contra-reação, pois, o mesmo grupo vitimado sai da posição de defesa e parte para o ataque. Vale outra citação muito reveladora de Caetano Veloso: “Só um genocida em potencial/-De batina, de uniforme ou de avental-/Pode fingir que não vê que os viados/-Tendo sido o grupo-vítima preferencial-/Estão na situação de liderar o movimento para deter/A disseminação do *HIV*” (FONSECA, 1993, p. 78).

Podemos ver, então, nessa lavra, narrativas e poemas em que o tom elegíaco não se dirige a alguém em especial. Mas, antes, esse segundo tipo de elegia se refere a um modo de vida que, desafortunadamente, não comporta mais. Os embates com a polícia e as conquistas da década de 60, agora, se vêem ameaçados – quando não confiscados – pela moral pequeno-burguesa e heterocêntrica representada, sobretudo, e com um largo sorriso no rosto, pela Igreja e pelo Estado.

Como ilustração para essa nostalgia elegíaca de segundo nível, escolhemos um trecho do conto “Depois de agosto”, do sempre brilhante escritor brasileiro Caio Fernando Abreu:

Às vezes aconteciam coisas malucas [...] Que o outro quase morrera, antes, mesmo dele, num agosto anterior, talvez abril, e desde então pensava que: era tarde demais para a alegria, para a saúde, para a própria vida e, sobretudo, aí, para o amor (ABREU, 2006, p. 220).

Podemos perceber que o narrador muito antes que fixar-se na figura do outro, usa o tom de elegia para falar de algo que nos é comum, de algo que perpassa todos, ou seja, um balanço outonal de nossas vidas, portanto, longe de algo

específico. Por isso mesmo, por ser outonal, nos é caro uma vez que o perdemos todos nós. Uma geração toda.

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

De modo diverso de outras doenças como a tuberculose, no século XIX, que assolou os românticos na Europa bem como da sífilis, também no velho mundo, que acometeu vários escritores da lavra de Baudelaire, Maupassant, Flaubert, dentre outros, cujo diagnóstico de tais enfermidades era motivo de orgulho e de pretensão criativa e progresso artístico, com a *AIDS* e o câncer essas metáforas não estão presentes. Ao contrário. A síndrome voluntária e o câncer desconhecido, ao que vemos, “não dão margem a idealização românticas ou sentimentais, talvez, por ser demasiadamente a associação ente doença e morte” (SONTAG, 2007, p. 95).

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

Tais características, conforme podemos ver com o auxílio de Susan Sontag e de Julia Epstein, no entanto, por sua especificidade, se diferem neste nosso mundo

pós-moderno de outras pragas e mazelas que assolaram a humanidade em outros tempos e com outros sujeitos. Antecipamo-nos, com isso, às possíveis críticas dos nossos detratores caso atenham essa possibilidade para citar outros genocídios mundiais. Conforme dizíamos, tais características próprias resultam, pois, num resultado igualmente diferente. *“Estas características [...] para repetir un cliché, se inscriben de manera poliforma a nivel de nación, de etnia, de clase social, de género sexual, de religión, de edad, de inclinación sexual [...] etc”* (ANGVIK, 2006, p. 37).

E se mudam os tempos, e se cambiam as mazelas, e se modificam os sujeitos e os medos, e se alteram as características, segundo dissemos, por certo, também, a crítica literária diante de tal fenômeno há que mudar do mesmo modo. Nesse sentido, a leitura de Julia Epstein feita por Birger Angvik, pois, nos aponta para esse fim. *“A lo mejor existe ya un cuerpo extenso de ‘tainted texts’, textos contaminados por el VIH y del sida en el mundo postmoderno. Y estos textos postmodernos ya no se prestan a la ‘curación’ o la ‘normalización’ de la crítica literaria convencional”* (ANGVIK, 2006, p. 38) (grifo nosso).

3. QUANDO O INIMIGO ESTÁ À ESPREITA OU RASTROS DA TANATOGRÁFIA NA ESCRITA DE REINALDO ARENAS EM *OTRA VEZ EL MAR, EL COLOR DEL VERANOE ANTES QUE ANOCHEZCA*

Grande parte dos textos produzidos em meio a crise disseminada pelo *HIV* e pela *AIDS* bem como ao que gerou, depois disso, enquanto discurso literário, podemos dizer que se inscrevem em um duplo: ora em textos confessionais ora em textos autobiográficos. Ainda quando presos a outras tipologias, como a médico-científica ou à linguagem predominantemente jornalística, percebemos em tais textos a nota confessional e um laivo experimental que contraria muito com o fundamento para tais textos. Lembramo-nos, nesse momento, de dois exemplos marcantes: as primeiras entrevistas com Robert Gallo (o médico norte-americano descobridor do vírus *HIV*, em 1983) e seus textos entremeados com notas pessoais assim como da histórica capa da revista *Veja*, de 26/04/1989, que trazia a seguinte manchete: “Cazuza: uma vítima da *AIDS* agoniza em praça pública” (ARAÚJO, 1999, p.280) sobre a história do astro do *rock* brasileiro.

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

Como havíamos anunciado quando do início de nosso texto, escolhemos como excertos ilustrativos para essa rubrica contaminada ou rubrica soropositiva e introdutória para a cerimônia do adeus, três narrativas do escritor cubano Reinaldo Arenas. São elas: *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) e a autobiografia *Antes que anochezca* (1992); as duas primeiras ficcionais e a terceira, paralela a *El color del verano*, uma escrita autobiográfica, assim por ele intitulada e pretendida. As duas narrativas ficcionais somadas a *Celestino antes del alba* (1967), a *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980) e, por fim, a *El asalto* (1991) fazem parte da pentagonia clássica do autor. Voltemos, porém, nossos olhos para os três textos e para o que nos dizem eles sobre o assunto em questão: a hora da morte e, mais importante, como o fazem.

Otra vez el mar foi publicado pela primeira vez, em 1982, pela editora Argos Bergara, na cidade de Barcelona, Espanha, portanto, a partir do exílio do escritor. No entanto, não foi o livro precursor dessa prática itinerária tão comum na escrita de Reinaldo Arenas. Com a exceção de *Celestino antes del alba* que ganhou a menção honrosa e a publicação em terras cubanas, nenhum outro título foi dado a conhecer em Cuba e, por conseguinte, todos foram publicados no exterior. A princípio via contrabando pelos amigos que moravam no exterior, depois, mais tarde, quando exilado, por seu engenho próprio. E o primeiro deles é *El palacio de las blanquísimas mofetas*, de 1980, publicado pela editora Monte Ávila, na Venezuela.

Como o próprio título denuncia *Otra vez el mar*, escrito ainda no insílio cubano, por volta da segunda metade da década de 70, trata, via literatura, do sonho de um islenho em abandonar esse território mas que, diante de tal impossibilidade, vê-se por todos os lados cercado pelo mar. O mar que antes significava mais acesso, porém, nesse caso, conota obstáculo, de novo, sempre o mar. A grande narrativa, 378 páginas, é composta de duas partes. A primeira parte, por sua vez, dividida em seis sub-partes, assim nomeadas: "Primer día: Pero ya está aquí la claridad, Segundo día: El cielo es lo primero que veo cuando abro los ojos, Tercer día: Y ya es el verde, el verde que invade, cubre completamente la mañana, Cuarto día: Puedo distinguir, a través del mosquitero y de las persianas, el resplandor de la madrugada. Quinto día: Remolinos de aves amarillentas cayendo sobre las olas [e, por fim] Sexto día: Héctor desnudo, tendido sobre la cama, es lo primero que veo" (ARENAS, 2002, p. 07). Quase exatamente na metade do texto, à página 161, temos uma divisão muito clara que anuncia a segunda parte da narrativa. Essa, por seu turno, também, é dividida em seis sub-partes, porém, com a diferença de que as sub-partes não possuem subtítulos mas é dividida em cantos: "Canto primero, Canto segundo, Canto tercero, Canto cuarto, Canto quinto [e, por fim] Canto sexto" (ARENAS, 2002, p. 07).

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

Outra semelhança flagrante entre as duas partes de *Otra vez el mar* é a divisão em seis sub-partes, conforme já anotamos. Se as seis primeiras podem ser lidas em cotejo com os seis primeiros dias da criação, as seis sub-partes derradeiras, por sua vez, divididas em canto, em conformidade, portanto, com o herói grego, coadunam perfeitamente com o texto de Homero, pelo menos na forma, uma vez que é dividida em cantos. Por fim, nos debruçamos com o numeral “seis” presente em ambas as partes. Para além do intertexto bíblico, segundo já apontamos, e em uma direção mais holística e ecumênica, talvez, mais ao gosto do escritor, fomos à numerologia (ciência que estuda os números e seus significados) e descobrimos que o signo “seis” conota o número do amor mas ao mesmo tempo o número traz também o espírito do mártir e é associado aos filhos únicos. Não precisamos lembrar que Reinaldo Arenas, segundo a feliz coincidência, não teve irmãos e que, volta e meia, é lembrado como ícone e símbolo da contra-revolução cubana. Porém, o que mais nos chamou a atenção nesse oráculo da numerologia foi a escolha do dia certo para o número que é a sexta-feira. Ao unir as duas partes, a primeira, a do intertexto bíblico, com a segunda, a do dia da Paixão do Messias, temos, portanto, a simbologia do mártir que frequentemente lhe é atribuída.

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

não ousam dizer o nome assim como, no século XIX, Oscar Wilde e seus contemporâneos, não obstante amassem, também, não ousavam dizer o nome daquilo que tanto amavam. Preferimos, todavia, ver o signo “maldição” como o primeiro contato do narrador/escritor com o mal que assolaria o mundo alguns anos mais tarde.

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

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

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

Diferentemente da primeira parte do romance cuja característica principal, além da marca narrativa é a personagem feminina “Ela” (sem nome), que fala desde o seu ponto de vista sobre si e sobre seu parceiro Héctor, agora, na segunda parte, muda-se tudo. Muda-se o foco narrativo, pois, não temos mais a narradora e,

mais importante, mudam-se as instâncias criativas. A segunda parte se inicia à página 161, com o “Canto primero” e, em um tom totalmente lírico, temos um *alter ego* nem feminino nem masculino mas neutro e em terceira pessoa, nesse momento. Durante toda a segunda a parte, esse *alter ego* mudará constantemente de foco narrativo e de tipologias textuais – indo da poesia à prosa poética.

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

Finalmente, chegamos à derradeira menção sobre a morte no romance. Conforme apontamos, ao contrário da primeira parte que, mais presa à prosa, mantêm-se também inalterada quanto ao foco narrativo, a segunda parte não tem compromisso nem com foco muito menos com a tipologia de texto. Muito embora a poesia predomine em longos versos, por vezes, encontramos, também, imiscuída ao lirismo assim como as pessoas vão se alternando. Há a predominância de um “eu-lírico” de primeira pessoa, tão comum nos textos confessionais, mas também, de mesmo modo, o mesmo “eu-lírico”, em um tom direto, se direciona a um “tu” (presumido) que o ouve atento. A terceira pessoa é menos corrente, mas, ainda assim, aparece. No entanto, nesta última intromissão nossa, o que destacamos é o uso da primeira pessoa do plural, em um raro caso em que o “eu-lírico” abandona as impressões pessoais e se abre. É interessante ver como ele se desloca para um coletivo (“nossa geração”). Atenção: “*Nuestra generación, maldita generación, no tuvo el privilegio de escoger su propio infierno. Llegamos cuando sólo había uno, el más ineludible y abrasante*” (ARENAS, 2002, p. 283).

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

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

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

Temos, portanto, o narrador Gabriel que, por sua vez, cria sua *persona*, la Tétrica Mofeta, e ambos são orquestrados pelo, também, personagem-autor Reinaldo [Arenas]. Durante a narrativa, há uma longa correspondência entre os três como que em uma santíssima trindade. Com relação às marcas da escrita sobre a morte, destacamos o primeiro excerto do romance: “[...] *eché a correr rumbo al metro por miedo a la dichosa pulmonía, pues los que tenemos el virus del sida (yo lo tengo, desde luego) somos muy sensibles a esa enfermedad*” (ARENAS, 1999, p. 99). Nessa passagem, destacada de um capítulo de nome “Una carta”, escrita por la Tétrica Mofeta, destinada a Reinaldo [Arenas], a missivista em um tom debochado, relata sua peripécia para fugir à chuva, na cidade de Paris, próxima à estação do metrô por conta da perda de seu guarda-chuva levado pela ventania. Interessante notar que o narrador explicita seu medo de contrair a pneumonia, por conta da infecção pelo *HIV*, causador da *AIDS*. Merece nota, também, haja vista que em plenos anos 80 quando o livro foi escrito, o narrador diferenciar entre as doenças oportunistas (a pneumonia, por exemplo, mito comum nos soropositivos) e a síndrome propriamente dita.

Ainda na mesma carta, em outro momento, diz-nos a missivista em tom irônico: “*Y como si eso fuera poco, también, la plaga. Ya no podemos ni siquiera*

singar, mi amiga. Vírgenes nos hemos vuelto y en espera de una muerte atroz, no de una canonización o de una destrucción inmediata" (ARENAS, 1999, p. 99). Neste trecho, la Tétrica Mofeta diz a Reinaldo para que não venha visitá-la em Paris, pois, com a "praga" (atenção à primeira metáfora levantada por Susan Sontag) o único que podem fazer é a abstinência sexual. E lembramo-nos de quão difundida foi essa idéia equivocada, ao mesmo tempo religiosa e ao mesmo tempo médica, de que somente pela abstinência sexual e, quando muito, pelas relações heteromonogâmicas, podíamos escapar aos flagelos da AIDS.

Em outra ocasião, em outro capítulo chamado "Algunas interrogaciones inquietantes", o narrador nos coloca diante de várias questões, vale dizer, a maioria delas irrespondíveis. Quase ao final do breve texto, ele nos conta que "*alrededor de una mesa repleta de exquisitos manjares y de sirvientes aún más exquisitos*", estavam tanto "*la secretaria del Movimiento Mundial de la Paz*" quanto "*tres asesinos iraquíes*", como também, "*el creador del sida*" (ARENAS, 1999, p. 148), em uma clara referência à fantasiosa hipótese da criação do vírus HIV pelos norte-americanos como arma letal pra uma possível guerra bacteriológica.

Já em uma outra missiva, agora escrita pelo outro integrante da tripla identidade, Gabriel, desde Nova York, novamente em metalinguagem uma vez que o capítulo também se chama "Una carta", uma vez mais, escreve ao seu amigo Reinaldo. Persiste ainda o tom nostálgico de um exilado. Vejamos: "*Aquí soy una sombra, allá por lo menos era un hecho real, aunque doloroso*" (ARENAS, 1999, p. 180). Com a diferença de que, ainda assim, entre o "aqui" (o exílio, EUA) e o "lá" (o país abandonado, Cuba), segundo o correspondente, "*es éste, mi amigo, el único lugar del mundo donde se puede sobrevivir*" (ARENAS, 1999, p. 180). Outra metáfora, porém, muito relacionada à síndrome é lembrada, a da Idade Média. "*No olvides que con la plaga hemos vuelto otra vez al Medioevo*" (ARENAS, 1999, p. 180) (grifo nosso).

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

desde 1996, em todo o mundo, o que garantiu uma ótima qualidade de vida e uma perspectiva mais longa, com as primeiras vítimas a história foi totalmente outra. Além de garantir somente uma sobrevivência cheia de limitações, por poucos anos, e efeitos colaterais fortíssimos, o tratamento experimental com poucas drogas era praticamente para pouquíssimos afortunados.

Chegamos, por fim, a *Antes que anochezca*, sua autobiografia lançada em abril de 1992, em Barcelona, na Espanha, quase dois anos após seu passamento. Segundo anotamos, o texto escrito às duas mãos, isto é, ao mesmo tempo em que escrevia *El color del verano*, tem a missão de, ao contrário de seu contemporâneo texto ficcional com narrador e tripla-identidade, trazer na primeira pessoa, ortônima, Reinaldo Arenas e seu discurso pessoal. Há uma clara identidade entre os dois textos quanto aos temas e personagens citados mas não quanto ao narrador. Alguns títulos chegam a repetir-se ora aqui ora ali bem como alguns textos são retomados e reescritos. Todavia, como fizemos com *Otra vez el mar* e com *El color del verano*, nos pautaremos sobre as menções à morte e sobre a AIDS. O autobiógrafo inicia suas memórias, muito apropriadamente, chamando-as de "Introducción – el fin", pelo motivo de descobrir-se infectado. Atenção ao trecho: "*Yo pensaba morirme en el invierno de 1987. Desde hacía meses tenía fiebres terribles. Consulté un médico y el diagnóstico fue SIDA. Como cada día me sentía peor, compré un pasaje para Miami y decidí morir cerca del mar*" (ARENAS, 2008, p. 09).

O narrador, muito coerentemente com a época, associa o diagnóstico da doença com a morte automática e certa. Interessante notar que, como já havia sido dito por Susan Sontag, ao princípio da epidemia, os médicos não sabiam exatamente detectá-la, porém, havia pela sintomatologia alguns sinais que, segundo eles, já denunciava. Além dos gânglios e do Sarcoma de Kaposi (uma espécie de câncer de pele), as febres altas e sem justificativa aparente eram um indício externo da presença alienígena do vírus da morte.

Tão ao gosto de Arenas, porém, ainda no mesmo parágrafo de sua introdução, logo após a decisão de comprar a passagem para Miami, ele nos diz: "*Pero todo lo que uno desea, parece que por un burocratismo diabólico, se demora, aun la muerte*" (ARENAS, 2008, p. 09). A escolha pela capital do estado da Flórida tem duas razões: primeiramente porque é litoral (mas os EUA são banhados por dois oceanos nas suas duas costas) e a segunda porque é sabidamente a cidade com mais imigrantes cubanos no país e, claro, pela proximidade com a Ilha, há 110 km. Ainda que não pudesse morrer em sua terra natal ao menos próximo o escritor desejava ficar.

O texto no que se refere à morte ou ao discurso tanatográfico sobre ela somente ocorre em dois momentos, ou seja, na longa introdução que precede às suas

memórias, em que o narrador nos conta da descoberta de sua infecção e do quão difícil foi para ele terminar sua obra ou parte dela e, muito depois, no final, na sua “Carta de despedida”, em que explica as razões de seu suicídio. Começamos com o primeiro momento: “*Lamentaba sin embargo tener que morirme sin haber podido terminar la Pentagonía*” (ARENAS, 2008, p.09). Em outra passagem, diz-nos, também: “*En el hospital comencé a escribir la novela El color del verano. Tenía en las manos distintas agujas con sueros, por lo que me era un poco difícil escribir, pero me prometí llegar hasta donde pudiera*” (ARENAS, 2008, p. 12). Outro dado que merece nota é sobre o título do texto. O escritor nos conta que começou sua escrita ainda em meados da década de 70 quando estava foragido da polícia, em Cuba, escondido no Parque Lenin, na capital Havana e que, mais tarde, já no exílio, a retomou. Vejamos:

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

Por fim, encontramos com o segundo momento tanatográfico, isto é, com a “Carta de despedida”. Conforme já dissemos, como um texto apócrifo uma vez que foi escrito em forma de carta endereçada aos amigos mais próximos e ao periódico *New York Times*, ela foi incorporada às suas memórias como a última parte de *Antes que anochezca* mesmo já havendo anoitecido. Breve, a carta tem como destinatário certo os “Queridos amigos” e, sem rodeios lingüísticos, o correspondente já anuncia aos seus leitores que “*debido ao estado precario de [su] salud y a la terrible depresión sentimental que sient[e] al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pon[e] fin a [su] vida*” (ARENAS, 2008, p. 343). Para eximir a responsabilidade de qualquer um que pudesse estar envolvido com ele, muito consciente o escritor diz que “*pon[e] fin a [su] vida voluntariamente porque no pued[e] seguir trabajando*” (ARENAS, 2008, p. 343) (grifo nosso). Mas não se esquece de seu maior desafeto, o ditador Fidel Castro, e sobre seu estado de saúde, que em parte causou sua morte, diz-nos ele que “*las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país*” (ARENAS, 2008, p. 343). De modo poético e ao mesmo tempo contraditório termina seu testamento com: “*Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza*” (ARENAS, 2008, p. 343). E assim foi. Não agüentando esperar o fim iminente mas, também, muito distante, o escritor dá cabo de sua vida, também, em um inverno, somente três anos após a descoberta de estar tocado pelo vírus fatal, em 07 de dezembro de 1990.

4. EPÍLOGO

A escrita sobre a morte na literatura tem uma longa bibliografia como podemos ver e, no nosso caso específico, a escrita sobre a morte na literatura em decorrência do *HIV/AIDS*, de modo mais particular, inserido naquela, também, tem um número grande de pesquisadores e trabalhos. A literatura, assim como outras manifestações artísticas, como o cinema, as artes plásticas, igualmente, não se furtou de tratar discursivamente o tema a partir da década de 80. Conforme nos lembra Marcelo Secron Bessa, “a literatura [...] também faz parte da epidemia discursiva [...], pois permite novas abordagens e constrói linguagens que, geralmente, opõem-se às de certos discursos monopolizadores e autoritários” (1997, p. 133).

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

Por fim, parece-nos que criar outras realidades a partir do texto ficcional não só parece possível e esperado como, igualmente, é necessário. O discurso sobre a morte causada pela *Aids*, via de regra, no senso comum mas também em alguns meios de comunicação, nasce, quase sempre, apoiado na “ilusória” diferença de um (centro) com relação ao outro (margem). Sejam elas diferenças sociais: esse outro é pobre; sejam diferenças culturais: esse outro é dependente químico ou, ainda, sejam diferenças sexuais: esse outro é homossexual. Com mais de 25 anos de convivência com o vírus já vimos que vários mitos, com relação à doença, caíram por terra como, por exemplo, dentre eles, o de que a síndrome pertence a algum grupo específico, talvez seja o momento, agora, dentro da literatura, de que vejamos, também, que a temática perpassa alguns autores, sim, mas que mais que isso, igualmente, se instaura como tópico nesse fim de século e começo de século novo.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. “Depois de agosto - uma história positiva, para ser lida ao som de ‘Contigo en la distancia’”. In: _____. *Melhores contos*. São Paulo: Global, 2006. p. 211-222.

ANGVIK, B. “Arenas, Sarduy: sida y tanatografía”. In: INGENSCHAY, D. (ed.) *Desde aceras opuestas – Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 37-51.

- ARAÚJO, L. *Cazuza: só as mães são felizes*. II ed. São Paulo: Globo, 1999. 397 p.
- ARENAS, R. *Antes que anochezca*. 7ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2008. 343 p.
- _____. *El color del verano*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999. 465 p.
- _____. *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002. 378 p.
- BESSA, M. S. *Histórias positivas: a literatura (des) construindo a Aids*. Rio de Janeiro: Record, 1997. 140 p.
- FONSECA, H. *Caetano – esse cara*. 2ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 219 p.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. Revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004. 520 p.
- RUSSO, R. A Via Láctea. Intérprete: Renato Russo. In: LEGIÃO URBANA. *A tempestade ou o livro dos dias*. São Paulo: Emi-Odeon, 1996. 1 CD. Faixa 5.
- SONTAG, S. "Aids e suas metáforas". In: _____. *Doença como metáfora/Aids e suas metáforas*. Trad. Paulo Henrique Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 79-163.
- WOODS, G. *Historia de la literatura gay*. Trad. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Ediciones Akal, 2001. 428 p.

Texto recebido em: 12.09.2009

Aprovado para publicação em: 23.10.2009