

REDES INTERTEXTUAIS EM *EL MUNDO ALUCINANTE*, DE REINALDO ARENAS

BOTOSO, Altamir^{*}

RESUMO: Neste artigo, procuramos estudar vários intertextos que se estabelecem no romance *El mundo alucinante* (1966), do escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990). Nessa obra, os intertextos com várias obras da literatura universal tem o propósito de ressaltar o estatuto heróico de seu protagonista, o frei dominicano Servando Teresa de Mier.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Reinaldo Arenas; Romance histórico.

ABSTRACT: In this article, we search for studying several intertexts that stablish themselves in the historical novel *El mundo alucinante* (1966), by the cuban writer Reinaldo Arenas (1943-1990). In this book, the intertexts with many universal literature books have the purpose of standing out the heroic statute of his protagonist, the dominican friar Servando Teresa de Mier.

KEYWORDS: Intertextuality; Reinaldo Arenas; Historical novel.

Um romance, como postula Umberto Eco (1985, p. 13), constrói-se com uma “matéria que possui suas próprias leis naturais, mas que ao mesmo tempo traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida” por meio da intertextualidade. Na literatura de todas as épocas e, particularmente, na contemporânea, a presença de fragmentos, alusões e reescritura de outros textos tornou-se uma marca constante e, dessa forma, os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada.

Na atualidade, é praticamente impossível analisar um romance sem tocar na questão do intertexto, uma vez que as obras retomam-se mutuamente, num constante diálogo. Cada obra é única e original, mas ao mesmo tempo é releitura de obras do passado e do presente.

Uma das modalidades mais conhecidas de intertextualidade é a paródia, que foi estudada pelo crítico Mikhail Bakhtin na análise que ele realiza das obras de Dostoievski. Mais recentemente, Linda Hutcheon (1989, p. 13), redefinindo o termo, afirma que a paródia é “um dos modos maiores da construção formal e temática de textos”. Esse procedimento

^{*} Doutor e Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004-1998). Atualmente é professor do Curso de Letras e do Mestrado em Letras da Universidade de Marília-SP – UNIMAR. E-mail: abotoso@uol.com.br.

vem sendo empregado largamente nas obras pós-modernas e se caracteriza pela retomada, releitura, reescritura de outros textos por uma obra literária. A paródia pode ser considerada, ainda segundo Hutcheon (1989, p. 13), “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. Quando o recurso paródico é utilizado, “as mesmas personagens são mencionadas, a mesma postura moral sugerida, mas as relações com elas são ironicamente diferentes” (HUTCHEON, 1989, p. 17-18). Portanto, a paródia estabelece uma relação formal ou estrutural entre dois ou mais textos e depende da capacidade do leitor para perceber e compreender sua estruturação e efeitos numa obra.

Em *El mundo alucinante*, Reinaldo Arenas (1997, p. 18) qualifica seu protagonista, José Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra (1763-1827) como “homem de mil dimensões”, “pícaro”, “aventureiro” e por meio desses vocábulos, de certa forma, o romancista já indica um dos gêneros literários que é parodiado na obra, além da estrutura do romance de viagens. Trata-se do romance picaresco e, principalmente, da figura do pícaro, que apresenta como leis fundamentais a astúcia e as estratégias para resolver situações conflituosas, a autobiografia, fundamental como elemento estruturador na picaresca clássica, o contato com as camadas mais baixas, a “mancha” de origem, proveniente de pais indignos, ladrões e prostitutas principalmente, fatores que levam o pícaro a empreender todos os esforços para ascender socialmente e ainda, a inconstância de seus protagonistas. Assim como Mier, os pícaros não são capazes de permanecer num local fixo por muito tempo, sempre partindo em busca de novas aventuras, fato que impulsiona o relato.

O personagem de Arenas passa pelas mesmas etapas que os protagonistas das obras consideradas como o núcleo da picaresca clássica: *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, *Guzmán de Alfarache* (1ª. parte – 1599, 2ª. parte – 1604), de Mateo Alemán (1547-1614), *El buscón* (1626), de Francisco de Quevedo (1580-1645). Os pícaros dessas obras, Lazarillo, Guzmán e Pablos apresentam muitas semelhanças com o protagonista de *El mundo alucinante* no que se refere ao aprendizado e ao contato com uma sociedade corrompida e desonesta. Os princípios da aventura e itinerância são flagrados no seguinte fragmento:

La primera noche la anduve solo. Pero en la segunda me tropecé con un ejército de arrieros, [...].

Y me desvalijaron. [...] Así pues: después de mucho andar por tierras calientes y heladas y por llanuras tan grandes que uno camina y cree que está siempre en el mismo lugar, después de cruzar en un solo pie precipicios desde los cuales las nubes se veían allá abajo como diminutos zopilotes recién nacidos, después de pasar junto a una trullada de indios (que a todos los arrieros despeluzaron), y después de dormir en mesones (donde le robaban a uno hasta el cabello, dicen

que para hacer colchones); después de eso y otras cosas (entre ellas el llevar la barriga reventando del atole de arena que nos vendieron en el mesón, por lo cual voy dejando el rastro por donde quiera que cruzo), parece que ya llevo. (ARENAS, 1997, p. 36-37).

Geralmente, nos romances picarescos, o protagonista, quando deixa sua casa e parte em busca de melhor sorte, encontra pelo caminho seres corruptos e desonestos que o roubam e o maltratam, assim como ocorre nas primeiras aventuras vividas por Mier ao sair de Monterrey. Tal como os pícaros clássicos, ele é uma vítima que aos poucos desenvolve a picardia como uma forma de sobreviver e assegurar a liberdade.

No exemplo citado, tem-se o encontro de Servando com vários personagens que se aproveitam de sua inexperiência. É importante ressaltar os verbos de movimento “andar”, “cruzar”, “passar” que caracterizam a locomoção do personagem, impulsionando as ações na trama. Também a manutenção da primeira pessoa no fragmento é outro fator que podemos destacar na aproximação das aventuras de Servando com os pícaros clássicos, pois a autobiografia, como já mencionamos, é um princípio estrutural mantido nas três narrativas que compõem a picaresca clássica.

Mier vai encontrando com tipos variados de personagens por causa do longo caminho que está percorrendo. Arrieiros roubam-no, em seguida eles são escalpelados por índios. O frei dorme em uma estalagem cujos proprietários são exímios ladrões; é enganado por comerciantes que lhe vendem “atole”, um tipo de papa de farinha dissolvida em água ou leite fervido, com areia, o que lhe causa uma enorme diarreia. Como se vê, de modo semelhante aos pícaros clássicos, a locomoção de Servando Teresa de Mier possibilita o encontro com vários estratos sociais, revelando-lhe que todos sobrevivem de enganar e roubar os mais incautos.

Tal como os pícaros clássicos, o roubo, as burlas e os enganos são fundamentais para que o menino que saiu de Monterrey perca a inocência e se dê conta de que está entre “lobos” e precisa ser mais esperto para não ser roubado e ludibriado. A fome também é uma realidade constante para o pequeno aventureiro, como o era para Lázaro e os demais pícaros. A partir destas desventuras iniciais, o personagem se fortalece e não permite a violação que os noviços e o padre do convento dominicano querem lhe infligir. Caminhando pelas ruas, ele entra em contato com mendigos e ladrões de toda espécie. E, para sobreviver nesse meio, o aprendizado é fundamental, sendo que esse aprendizado só é conseguido pelo convívio nesse mundo de marginais.

Quando Mier se torna adulto e foge de Valladolid para Madri, ele, na qualidade de narrador-personagem, relata a grande quantidade de mendigos que invadiram essa cidade:

Pero si de veras hay algo que se queda en la memoria del que visita Madrid son las tribus de mendigos, que se lanzan a abrirle a uno la portezuela del coche. Y son tantos los que vienen con la misma intención, que el carro se derrumba y uno tiene que salir por el techo dando voces y llamando a las autoridades, que asustadas salen huyendo. Después que se logra salir con vida de aquel ajeteo, la caravana de mendigos, que nubla toda una calle, lo va siguiendo a uno hasta la misma casa. Y si no se les tira un puñado de pesetas son capaces de quitarnos hasta la vida. (ARENAS, 1997, p. 119).

No trecho acima, o narrador-testemunha descreve a miséria de Madri, representada por seus habitantes. O verbo “nubla” como predicado de “caravana de mendigos” estabelece uma tensão na relação entre mendigos, que se tornam criminosos e os visitantes da cidade, que são vítimas em potencial daqueles. É notória a comicidade presente na cena pela disposição dos mendigos levada a extremos para conseguir algum dinheiro.

A convivência com “tribos de mendigos” é outra semelhança que Mier compartilha com os pícaros clássicos. No caso do frei dominicano, este lança um olhar impiedoso e crítico a esses seres que são capazes de atitudes extremas, andam sempre em bandos e podem até matar. A luta pela sobrevivência é o motor de suas ações e não há lugar para atitudes altruístas ou solidárias. No meio deles, o frei é obrigado a aprender e seguir o ofício da picardia, pois este é o único recurso de que dispõe para sobreviver.

Um pouco mais adiante, na continuidade das aventuras do frei dominicano, o narrador descreve com acuidade como esses seres marginalizados, que vem dos campos para a cidade, tornam-se pícaros:

Hay en Madrid una cantidad tan numerosa de seres ‘pensantes’ como no los hay en ninguna otra parte del mundo. Esta son gente de provincia, muy soñadores, que viene a la corte con la esperanza de hacer fortuna y se aloja en ‘jonucos’, y espera, como quien dice, a que el maná le caiga del cielo; pero nunca le cae nada, a no ser la miseria que se le echa por todas partes. Estos desgraciados terminan volviéndose pícaros o mendigos, que todo es lo mismo, o van a parar a las cárceles, [...]. (ARENAS, 1997, p. 120).

O narrador emprega o vocábulo “pensantes” para caracterizar os mendigos que não exercem nenhum trabalho e vivem à margem da sociedade, valendo-se de sua esperteza e astúcia para sobreviver. O enxerto citado demonstra a transformação por um processo de gradação dos camponeses “sonhadores” em “desgraçados”, “pícaros” e “mendigos”.

A existência de um número tão elevado de mendigos deve-se à imigração do campo para a cidade. O sonho rapidamente converte-se em pesadelo porque, ao invés de conseguirem um vida melhor, tornam-se miseráveis, cujo destino é a mendicância ou a prisão. Um tom de simpatia e também de recriminação, observado nos qualificativos apontados anteriormente e que são dirigidos a esses desafortunados, mistura-se e perpassa as considerações do narrador-personagem no fragmento citado.

É inegável que várias passagens do romance de Arenas guardam grandes similaridades com o romance picaresco. Contudo, é preciso enfatizar que o pícaro é pragmático, só pensa em si mesmo, enquanto Mier tem um projeto que envolve a sua terra, o seu povo: a libertação das colônias da metrópole espanhola. De acordo com as teorias de Mario González (1994, p. 353-357) expostas em seu livro *A saga do anti-herói*, podemos considerar que Servando Teresa de Mier, na sequência das ações, será um protótipo do “pícaro-quixote”, pois se ele é uma vítima, é também alguém disposto a denunciar os males da sociedade, além de possuir um projeto que abrange a liberdade das colônias americanas, projeto que pode até ser considerado quixotesco, mas que o protagonista sustenta com firmeza em todo o romance. Essa atitude e esse projeto diferenciam Mier dos pícaros que, apesar de também denunciarem as mazelas da sociedade que os rodeia, são pragmáticos, preocupam-se somente com o próprio bem-estar, têm como único objetivo a integração na sociedade que criticam e não pretendem reformá-la, modificá-la ou transformá-la.

O frei assume, por vezes, ofícios semelhantes aos dos pícaros clássicos, como se pode observar no seguinte fragmento:

Iba yo de lazarillo del conde de Gijón que, por supuesto, no sabía francés [...]. Pero pronto me cansé de hacerle el papel de lazarillo a aquel perulero desfachatado: yo -que bien sabía cómo tratan de pelar los europeos a un americano en cuanto llega- no cesaba de aconsejarle y de sujetarle las manos al conde, aun cuando gastase en mí persona. Pero él se ponía furioso, y seguía gastando y derrochando a manos llenas. En una de estas discusiones resolví abandonarlo y entregarme otra vez a la pobreza, para la cual, después de todo, parecía estar formado. (ARENAS, 1997, p. 172)

Há uma referência linguística direta ao personagem do primeiro texto que integra a picaresca clássica, Lázaro de Tormes, que é também chamado de Lazarillo ao longo de sua história e cujo primeiro “trabalho” é ser guia de um cego astuto e mesquinho. A diferença entre Lazarillo e Mier é que Lázaro sofre toda sorte de maus tratos com o cego numa fase que é considerada como de aprendizagem para o personagem, ao passo que o frei nutre um sentimento de amizade pelo conde e pretende ajudá-lo.

O sintagma “iba yo de lazarillo” refere-se ao ofício de criado que assume Servando Teresa de Mier em relação ao conde de Gijón. Isso significa que Mier efetuava pequenos trabalhos para o conde, entre eles o de intérprete porque Gijón não sabia francês e ambos estavam em Paris. Assim como Lázaro procura proteger um de seus amos, o escudeiro, Servando Teresa de Mier também tem uma atitude de proteção em relação ao conde, tentando livrá-lo dos europeus que querem roubá-lo, aconselhando-o a economizar e a não gastar. Entretanto, essa atitude do frei gera o descontentamento do conde e provoca discussões entre ambos, fato que impele Mier a abandoná-lo.

A referência ao *Lazarillo de Tormes* é explícita, como destacamos, basta recordarmo-nos que o primeiro amo do personagem Lazarillo é um cego, com o qual passa por uma série de dificuldades até que se decide a abandoná-lo. Vale ressaltar que o fragmento faz uma alusão paródica ao pícaro da obra de autor anônimo que iniciou o gênero picaresco. A diferença que se observa é que Lázaro tem amos mesquinhos e miseráveis, ao passo que Mier consegue um “amo” que é perdulário, gasta dinheiro com ele e com todos que o cercam.

No capítulo XXXI, a menção a ofícios vis e degradantes também remete à picaresca clássica e seus protagonistas, como podemos observar no exemplo abaixo, no qual Servando relata as dificuldades vivenciadas durante sua permanência nos Estados Unidos:

Y otra vez agenciando de mil modos para no morir de hambre, mitigándola apenas con la insípida sosa, [...]. Pero no voy a contar la retahíla de calamidades por las que tuve que pasar en esta tierra, para subsistir, pues ahora las recuerdo y todavía me avergüenzo. Enumeraré solamente mis trabajos más decentes: limpiar traseros, recoger trapos, cuidar viejos millonarios y hombres anormales, traducir libros (el peor y más sucio de todos los trabajos) y recoger basura, para venderla como algodón a los granjeros del norte... (ARENAS, 1997, p. 265).

A estrutura sintagmática “série de calamidades” resume a atuação de Servando Teresa de Mier nesta parte do romance e também pode ser relacionada com a maioria das situações vividas pelos pícaros Lázaro, Guzmán e Pablos que, embora atuem em episódios nos quais o humor é um componente estruturador, sempre passam por experiências perigosas e até dolorosas, principalmente na fase do aprendizado da vida picaresca.

Satisfazer a fome é um dos objetivos primordiais dos pícaros clássicos, assim como não perecer por causa da fome também é a preocupação de Mier no exemplo mencionado. Para sair da miséria e se alimentar, Servando Teresa de Mier aceita qualquer trabalho que lhe é proposto, realizando qualquer trabalho degradante, como “limpar traseiros” e “recolher trapos e lixo”. Da mesma forma que os pícaros realizam um

trabalho intelectual, a escritura de sua autobiografia, Mier exerce o ofício de tradutor de livros, que ele considera como “o pior e mais sujo” dos trabalhos quando o compara com os “trabalhos mais decentes” arrolados anteriormente, ou seja, “limpar traseiros”, “recolher trapos”, “cuidar de velhos milionários e homens anormais”, “recolher lixo”. Há aqui uma ironia porque esses trabalhos mencionados pelo narrador-personagem não são nada decentes se comparados ao trabalho de tradutor. Este certamente deveria ser considerado o mais difícil, mas não o mais degradante.

É importante observar que os pícaros não agiriam como Mier no episódio do conde Gijón e aproveitariam a oportunidade para roubá-lo. Em relação aos “trabalhos decentes”, notamos que quase todos podem ser classificados como “pouco decentes”. O único ofício que mereceria uma maior relevância seria o de tradutor e, justamente esse, o narrador-personagem classifica como o pior de todos. Aqui é válido ressaltar que, diferentemente dos pícaros, Mier realiza trabalhos manuais na trama.

No romance picaresco, o humor se faz presente na maioria das aventuras vivenciadas pelo pícaro. Até mesmo nas situações mais trágicas, é possível flagrar momentos em que o humor aflora com maior ou menor intensidade, conforme o caso. O pícaro procura acender socialmente, mas sempre fracassa. Por esse motivo, é possível concluir que o humor estrutura a idéia de fracasso nas ações dos pícaros, por meio da ironia e da ambiguidade. Além disso, o humor agiliza o relato, atenua os conflitos. No relato sobre Servando Teresa de Mier, particularmente nos episódios que parodiam a picaresca clássica, notamos também a presença do humor. No capítulo IX, por exemplo, ocorre uma das cenas mais divertidas e bem-humoradas de *El mundo alucinante*, que se dá durante o ataque de um navio negreiro ao ‘La Nueva Empresa’, navio que vai levar Mier à Espanha:

[...] me hallé sobre la cubierta de un gran barco y entre millares de negros desnudos. Y averiguando qué había sucedido pude al fin deducir que los barcos que habían atacado a ‘La Nueva España’ fueron a su vez atacados por una flota de negreros. Así que me hallé entre una flota de esclavistas, y como un esclavo más... Al mediodía, [...] una docena de hombres entraban con grandes mangueras y empezaban a tirarnos agua, a mí y a todos los negros. [...] y porque pensaba que ya me había zafado de mis escoltas, por lo cual traté, de mil modos, de pasar confundido entre la negrada. Me quité la ropa y me puse en el mismo centro de ellos, tratando de coger la mayor cantidad de sol para ponerme lo más prieto posible. (ARENAS, 1997, p. 79).

Aqui vale ressaltar o ponto de vista centrado no narrador-protagonista, o qual testemunha uma série de acontecimentos e procura reverter a situação desfavorável na qual se encontra.

A atitude de Mier é semelhante a do personagem picaresco, que é mutante, procura adaptar-se às situações mais adversas e convertê-las em seu benefício. Nesse sentido, na continuação das aventuras do frei no 'La Nueva Empresa', Servando finge ser um escravo dócil e obediente, mas o ardil não perdura e ele é desmascarado, como se pode constatar:

Mas al fin concluyó la lujuria y entonces vino mi gran aprieto, pues quisieron los marineros que yo les sirviese de intérprete con las negras. Y me las vi más negras que las negras, pues de la jeringonza que ellas me decían no entendía ni una palabra, y no hallaba qué traducirles a los guachupines. Pero me las arreglé para comunicarles siempre lo que ellos querían que les comunicara. Pero como no eran mis facciones iguales a las de ellas y muchas de mis traducciones se veían negadas o mal confirmadas ante la actitud de la negrada, se pusieron los marineros a observarme, hasta que me hice muy sospechoso y decidieron encerrarme en una de las celdas del fondo, donde nunca se veía el sol. Así que fui emblanqueciendo y ellos, cada vez más sorprendidos y rabiosos, se sintieron engañados, [...].Entonces uno de los de más autoridad determinó que me echaran al mar. (ARENAS, 1997, p. 81-82).

O episódio reveste-se de uma forte carga humorística porque o personagem obtém uma certa vantagem em função do ofício do qual se encarrega, o de intérprete. No entanto, o referido ofício baseia-se numa impostura, pois o frei desconhece a língua dos escravos, fato que acarretará o seu desmascaramento. Além disso, o “embranquecimento” do frei é o ápice da cena e vale como uma metáfora da revelação da verdade, pelo esclarecimento daquilo que se encontrava oculto.

No universo da picaresca clássica os protagonistas estão sempre envolvidos em trapagens, enganos, roubos. Aliás, ludibriar os demais é um dos principais recursos utilizados na solução de problemas e obstáculos.

No fragmento mencionado, merece destaque o caráter “protético” do frei, que logra adaptar-se rapidamente a qualquer situação. Da mesma forma que o pícaro clássico, ele consegue reverter situações desfavoráveis em seu benefício, mas tal estado não é permanente porque, invariavelmente, sucede algum novo fato que provoca a revelação de seu ardil e o conseqüente desmascaramento.

Dessa maneira, é flagrante a retomada de certos procedimentos da picaresca clássica pela narrativa de frei Servando, como no exemplo citado, no qual ele engana os marinheiros, é descoberto e punido, sendo obrigado a tomar novos rumos e iniciar novas aventuras.

Ao parodiar a estrutura episódica e o modo de atuação dos pícaros, o romance de Arenas ressalta que o frei dominicano possui, dentre outras tantas qualidades, o mérito de também apresentar um comportamento

regido pela picardia. Não obstante, tal picardia não compromete o estatuto heróico que o frei vai assumindo com o desenrolar da narrativa, e é somente mais um dos tantos atributos que acentuam o caráter multifacetado do frei como herói romântico. A reivindicação do seu heroísmo fundamenta-se, também, nos seus contornos de herói às avessas.

Na sequência das ações do romance de Arenas, encontramos um fragmento que mantém conexões com a obra *Moby Dick*. Confirmamos as observações do frei que é personagem-narrador no fragmento abaixo:

Y un momento después vi la nave estremecerse de un golpe y hundirse sin escapatoria en el mismo horizonte. [...] oí un golpe enorme sobre las aguas y una bestia gigante que emergía y volvía a sumergirse entre las olas lanzando al aire un gran vapor de agua... La ballena, furiosa tal vez por el calor agobiante, había tropezado con el barco, zambulléndolo de un aletazo. La veía ahora tendida sobre el agua, como descansando un instante de la fácil labor. Era muy blanca, y cuando me acerqué a ella y me encaramé sobre su lomo echando maldiciones muy bajas, ni cuenta se dio. Ni tampoco cuando me acosté y me puse a descansar hasta quedarme completamente dormido. Y de esta forma me desperté al ser lanzado por una ola sobre las piedras enormes del puerto de Cádiz... Volví a ver al animal ya moribundo sobre el bajo fondo: era una ballena enorme, que ahora empezaba a dorarse por el sol medio caído. (ARENAS, 1997, p. 82).

A paródia é um recurso intertextual que estabelece o diálogo entre dois ou mais textos como se pode comprovar pela retomada de elementos estruturais de *Moby Dick* como é o caso da baleia feroz que, apesar dessa característica, não persegue Mier, mas auxilia-o.

A grande baleia branca e furiosa com a qual Mier encontra-se no meio do mar serve-lhe como transporte até o porto de Cádiz. Destaca-se no exemplo acima, mais uma vez, o caráter real maravilhoso que reveste parte da cena transcrita, na qual a baleia é convertida num meio de transporte insólito para o protagonista. Ao fim da viagem, Servando Teresa de Mier abandona o animal moribundo, encalhado na beira da praia. O trecho em questão, como já ressaltamos, dialoga com o romance *Moby Dick*, de Herman Melville (1851). O personagem que dá título a esta obra é uma enorme baleia branca contra a qual luta o capitão Acab, comandante do Pequod. No final da narrativa, o capitão lança o arpão em Moby Dick, consegue feri-la, mas se prende no laço da arpoeira e acaba morrendo. A baleia também morre, mas fica presa ao navio e o leva para o fundo do mar com seus tripulantes. Somente um deles se salva para contar as façanhas vividas pelo capitão Acab.

Na obra do autor cubano, a baleia ataca um navio dominado por piratas e serve como meio de transporte para o protagonista chegar a Cádiz.

Em *Moby Dick*, o leitor entra em contato com a história da obsessão do capitão Acab por uma baleia branca, que a persegue durante toda a vida até a morte. Semelhante argumento também aparece em *O velho e o mar* (1952), de Ernest Hemingway, no qual um pescador dedica toda a sua vida a pescar um enorme peixe e, quando o consegue, está muito longe da costa, demora muito tempo para chegar até a margem e, nesse intervalo, os outros peixes do mar vão devorando-o, até que o pescador chega à praia, mas só traz um esqueleto do peixe.

Mier é também um ser obsessivo, assim como o capitão Acab e o velho pescador do romance de Hemingway. No transcurso de toda sua vida, falará do sermão pronunciado em honra à Virgem de Guadalupe e das injustiças que contra ele foram cometidas devido a esse episódio.

Embora no romance sobre Servando não se mencione o capitão Acab, fica evidente que a enorme baleia branca é uma referência intertextual a *Moby Dick*, referência que configura mais uma vez a vida de aventuras do frei, que vagueia por mares e terras, procurando sobreviver e enfrentando uma luta desigual. Contudo, opondo-se aos dois personagens mencionados, ele alcança seus objetivos.

O capítulo XIV é uma paródia à obra *A divina comédia*, do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321), que trata da “viagem de uma alma até Deus” (SQUAROTTI, 1989, p. 160). Essa alma é a do próprio poeta Dante, que leva uma vida desregrada, cheia de vícios e pecados, e em vias de chegar à perdição eterna. Beatrice, que foi o seu grande amor terreno e agora está no Paraíso, pede a Virgílio que conduza Dante numa viagem através do inferno e do purgatório. A ela caberá, na parte final do poema, levar Dante ao paraíso, em direção a Deus.

O inferno na obra de Dante é um abismo escavado sob Jerusalém, distribuído em círculos concêntricos e sempre mais estreitos à medida que se aproximam do último círculo. São todos escuros, cheios de trevas onde se podem ver cenas de vícios e castigos. Dante e Virgílio encontram almas não batizadas, que eternamente buscam a Deus, sem jamais poder vê-lo; os luxuriosos, envolvidos por lufadas de vento; os gulosos, estendidos na lama, debaixo de uma chuva imunda; os avarentos e pródigos, os quais empurram pedras com o peito, insultando-se; os heréticos, condenados a jazigos de fogo; os violentos, imersos num rio de sangue fervente; os usurários, envolvidos por um areal, debaixo de uma chuva de fogo; os sedutores, que correm nus e são chicoteados por diabos; os adutores, submersos no esterco; os simoníacos (traficantes ou negociantes de coisas sagradas ou espirituais), mergulhados de cabeça para baixo dentro de buracos de pedra; os adivinhos, obrigados a olharem sempre para trás; os trapaceiros, imersos em piche fervente; os hipócritas, que andam com capas de chumbo; os traidores, imersos no gelo.

Depois de passar por todos estes pecadores, os dois poetas vão ao

purgatório, no qual o céu e a paisagem ligam-se à natureza espiritual desse novo reino, que é o do arrependimento e da esperança. Localiza-se numa montanha dividida em círculos, do mais baixo ao mais alto, até avizinhar-se ao céu (de baixo para cima, a gravidade do pecado que se expia vai decrescendo). Ali, os soberbos são obrigados a caminhar encurvados pelo peso das rochas enquanto rezam; os invejosos estão cobertos por um cilício e com os olhos costurados por um fio de ferro; os raivosos ficam imersos numa fumaça espessa e também rezam; os indolentes correm freneticamente; os avaros e os pródigos ficam prostrados por terra e com as mãos e os pés amarrados; os gulosos, muito magros, famintos e com sede, passam debaixo de árvores frutíferas carregadas e refrescadas por água que jorra de uma rocha; e aqueles que cometeram o pecado da luxúria são obrigados a caminhar entre chamas.

Atravessado o purgatório, Dante conclui sua viagem de purificação e pode ascender ao paraíso. Antes, porém, mergulha no rio Letes e é purificado dos pecados. Virgílio deixa-o e Beatrice passa a acompanhá-lo. O paraíso é pura luz, que aumenta à medida que eles se aproximam do Criador. Dante tem uma primeira visão fugidia de Deus e, pouco depois, essa visão completa-se e o poema termina.

O poeta italiano empreende uma caminhada para encontrar Deus e a salvação. Comparativamente, Mier procura pelo rei, Carlos IV, para que este o auxilie e o livre da condenação de dez anos de prisão decretada pelo arcebispo Núñez de Haro. É, sem dúvida, uma busca de salvação, mas ligada ao mundo terreno e o que está em jogo aqui não é a danação de uma alma, mas a ameaça à liberdade do frei. Desta forma, o frei parte à procura do rei, encontrando várias dificuldades na realização de seu projeto:

Por último solicité entrevista con el rey. Pero me dijeron que éste andaba de cacería por sus tierras que él llama jardines. Y a las tierras del rey me fui, que es igual que irse por toda España. [...] En cuanto me adentré en el bosque, un grupo de mujeres desnudas se me abalanzó gritándome [...]. Y al momento me dejaron desnudo; [...].
[...] Me tomó [un muchacho] de la mano y me condujo por entre un pasadizo de árboles encima de cada cual había un obispo rezando, sibilantemente, su breviario.

-La religión nunca debe olvidarse, porque entonces los pecados perderían su gracia y dejarían de serlo. Ay, y que sería de nosotros si no existiese el pecado. [...] Por eso su majestad pone, sobre cada árbol, un obispo, [...] que sólo se mantiene allá arriba para recordarnos que estamos pecando, y prodigarnos ese goce. (ARENAS, 1997, p. 125-126).

Num cenário que mistura elementos díspares como mulheres nuas e figuras de religiosos sobre árvores, enfatiza-se o par antitético sexo/

religião, ou mais propriamente, prazer carnal e pecado, que revestirá todo o episódio que transcorre na procura pelo rei iniciada por Mier.

Flagra-se a semelhança do fragmento acima com a obra de Dante Alighieri porque, na obra do autor italiano, também há um guia, o poeta Virgílio, que conduz Dante pelos círculos do purgatório e do inferno. No romance, a função do poeta Virgílio é ocupada por um jovem, cuja tarefa é acompanhar Mier pelas terras do amor. Nas duas obras há um personagem procurando a resolução de um dilema, a purificação no caso de Dante e a liberdade, que também não deixa de ser uma espécie de busca pela paz interior e pela tranquilidade, no caso de Mier. A questão do pecado, que é o centro do poema de Dante (ele quer deixar de ser pecador e se purificar), é apresentada para Mier como parte essencial do mundo, como algo necessário para tornar o mundo mais interessante e menos monótono.

A seguir, a título de ilustração, citamos mais algumas passagens que revelam o procedimento intertextual, com o fim de caracterizar a trajetória do frei como conduto de purificação e libertação. Servando Teresa de Mier continua procurando pelo rei e no caminho encontra uma multidão de personagens intrigantes:

Y entramos en una gran explanada, donde no había ningún árbol, y sólo gente y más gente en cuclillas y con la cabeza fija en la tierra y sin que nadie hablara ni se moviera. ‘Estos son los droguistas’, me iba explicando el muchacho, a medida que cruzábamos por sobre las cabezas de los viciosos, [...].

Así fue que arribamos a dos grandes charcos de agua, y uno estaba congelado y los trozos de hielo flotaban por el centro, y el otro echaba humo y el agua borboteaba de lo hirviente que estaba. Y mucha gente nadaba en ellos y se trasladaba de un charco a otro, [...] pues el cambio era tan terrible que al momento quedaban flotando, muertos sobre el charco. (ARENAS, 1997, p. 126-127).

Na cena transcrita, a categoria do maravilhoso¹ está presente no passeio que Servando e o guia fazem por sobre as cabeças dos “drogados”. A imobilidade dos pecadores e os lagos cheios de gente morta criam um cenário de horror testemunhado pelo narrador-personagem. Toda a

¹ A categoria do realismo maravilhoso foi teorizada por Alejo Carpentier, que sustenta que o maravilhoso configura-se com uma alteração do real e pressupõe um sentimento de fé por parte do receptor, para que possa percebê-lo na narrativa. São considerados como elementos que compõem a categoria do maravilhoso, entre outros, as viagens pelo tempo e pelo espaço, a presença de personagens mortos que convivem com outros vivos, como na obra de Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*, personagens que podem voar ou conviver com seres mitológicos, travar lutas contra demônios, interagir com anjos e santos etc. Para mais informações, vide CARPENTIER, Alejo. Do realismo maravilhoso americano. In: CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Tradução de Manuel J. Palmerim. São Paulo: Global Editora, 1969, p. 67-79 e também CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

multidão de seres mencionada parece aguardar uma possível salvação de suas almas.

No poema de Dante Alighieri, os personagens, por causa de seus pecados terrenos, estão condenados a pagá-los no inferno ou no purgatório, mas há para eles a promessa do paraíso, existe uma esperança, ainda que tênue, de se alcançar a redenção. O romance apresenta situações estratificadas, nas quais nenhum personagem pode passar de um estágio a outro, porque de uma terra para outra existem barreiras intransponíveis. Isso significa que a opção por qualquer uma das terras que o guia apresenta a Mier seria uma escolha única e irreversível, fato que acaba justificando a indecisão do personagem.

Rios ferventes e águas congeladas são imagens do romance que se ligam à passagem de Dante e Virgílio pelo inferno e pelo purgatório. Os drogados e as pessoas que nadam nesses lagos equivalem aos que expiam culpas no poema de Dante. Aliás, o inferno, o purgatório e o paraíso convertem-se em *El mundo alucinante* nas três terras do amor, nas três possibilidades de se encontrar a felicidade, decidindo-se por um dos reinos sexuais apresentados. O passeio de Servando, sempre acompanhado pelo guia, continua até que ambos chegam a primeira terra do amor:

Y así fue que cruzamos cerca de un lugar donde todo era llamas, y ya frente a ellas mi guía dio un grito y apareció un negro inmenso, [...] lo tomó entre sus brazos, [...] y lo lanzó con fuerza para el otro lado de las llamas. Yo vi aquello y empecé a gritar y a tratar de huir, pero ya el negro me agarraba. Y sin más me vi en el aire, [...]. Y fue la caída más suave de lo que pensé, pues vine a dar a un mar muy viscoso que no tardé en comprender con horror que se trataba de semen. [...]
-Estás en la primera Tierra del Amor – [...].
[...] Y lo que vi no fue más que hombres y mujeres. Hombres en plena virilidad y mujeres en la edad en que inspiran más deseos, poseyéndose constantemente hasta quedar desfallecidos, yendo a dar al fondo de aquel mar espeso y blancuzco. (ARENAS, 1997, p. 128).

Na passagem em questão, ressalta-se a forte carga erótica expressa pelos vocábulos “sêmen”, “virilidade”, “possuindo-se constantemente”, os quais transmitem a orgia sexual que ocorre entre homens e mulheres na situação mencionada. A paródia que se constrói aqui deixa patente a diferença entre as duas narrativas, a de Arenas e a de Dante, pela oposição estabelecida entre amor carnal x amor platônico e espiritual.

O frei é lançado num rio de sêmen, encontrará homens e mulheres que se relacionam sexualmente de maneira frenética, fato que nos faz perceber que a primeira terra do amor é habitada por heterossexuais. Diferentemente do amor platônico (a Beatrice) e do amor espiritual (a Deus) que Dante experimenta, o amor que é apresentado a Mier é o car-

nal, com as suas possíveis variações. A segunda terra do amor é habitada por lésbicas. No prosseguimento das ações do romance, é apresentada a segunda possibilidade de realização no terreno amoroso, que é um local habitado por lésbicas, como podemos verificar:

Y todavía no habíamos tenido tiempo de explorar el lugar cuando un grupo de mujeres furiosas se nos abalanzó y a golpes de arena nos expulsaron de su tierra. Ya protegidos de aquel infernal ejército pude, a distancia, ver de qué se trataba: mujeres y más mujeres revolcándose en la arena y prodigándose caricias inenarrables hasta llegar al paroxismo, y quedar desfallecidas. (ARENAS, 1997, p. 128).

O sintagma “infernal ejército” que qualifica o grupo de mulheres e as cenas de forte conteúdo erótico, que ocorrem nesta passagem do romance, intensificam a hostilidade e o desprezo com o qual as mulheres tratam os homens que se atrevem a se aproximar de seus domínios. Como consequência, Servando Teresa de Mier e seu guia são expulsos da segunda terra do amor porque lá a presença masculina não é permitida, já que ali só há mulheres, cuja preferência sexual pelo mesmo sexo impõe uma atitude de hostilidade a todo e qualquer homem que se atreva a invadir seus domínios.

Ao descrever a terceira terra do amor, o narrador declara que ela é “algo semelhante ao país de Sodoma”, um lugar habitado só por homens:

[...] el lugar se conservaba muy limpio, gracias a unos profundos canales por los cuales se deslizaba lentamente el semen que iba a parar al mar, anegándolo, para consuelo de las blanquísimas gaviotas. A primera vista me pareció que todo estaba bien. [...] No había pues allí más que hombres desnudos siempre acariciándose y poseyéndose unos a otros u otros a unos. (ARENAS, 1997, p. 130).

Novamente, o conteúdo erótico é ressaltado por meio de palavras como “sêmen”, “homens nus” e a expressão que caracteriza o relacionamento sexual, “possuindo-se uns aos outros”, apresentando um verbo no gerúndio, fato que dá a ideia de continuidade das ações na esfera sexual. Vale lembrar que todas as três terras do amor podem ser consideradas como uma paródia do inferno que aparece na obra de Dante, pois a falta da realização amorosa e a insatisfação sexual seriam as possíveis causas da infelicidade do frei, de acordo com a intuição errônea do guia, que pretende que Mier decida-se por uma das terras do amor e encontre a felicidade. A indecisão é considerada pelo guia como o “inferno” particular do frei mexicano. Se há um reino só de mulheres, também existe o oposto, habitado somente por homens. Dessa maneira, são expostas ao frei as formas pelas quais um ser humano pode relacionar-se sexualmente

com outro – a heterossexual e a homossexual. Mier não se decide por nenhuma dessas terras e, dessa maneira, o relato mantém um dos traços que, no tocante ao personagem histórico, seus biógrafos registraram. Trata-se do celibato religioso, que nunca foi quebrado.

Assim como aqueles pecadores que transitam entre o inferno e o purgatório, para atingir o paraíso, no relato de Arenas existem também os que não se encaixam em nenhuma das três terras, estão no “limbo”, sofrendo por não se terem decidido a viver em nenhuma dessas terras. Buscam a felicidade em outras ocupações, mas tampouco a conseguem. Observemos um grupo de personagens e as ações insólitas que praticam:

Y así fue que nos detuvimos delante de una mujer que trataba de parir por la boca. Continuamos andando, hasta que tropezamos con un hombre que se había sacado un ojo y quería colocárselo en la espalda, para ver por todas partes. Y seguimos andando y nos detuvimos frente a una anciana que con un cuchillo muy afilado se cortaba las arrugas de la cara. Luego vi a dos niños que con una vara muy larga apuntaban hacia el cielo, y al preguntarles qué buscaban en las alturas, me contestaron que estaban aguardando a que saliese la luna para darle un pinchazo y desinflarla; [...]. (ARENAS, 1997, p. 132).

A este agrupamento de seres estranhos, cujas atitudes e comportamentos despertam a curiosidade do frei, segue-se a descrição de dois velhos que têm propósitos inatingíveis:

[...] Y pasamos junto a un viejo cargado de tantas arrugas que no se podían ni contar, sin pelo y sin voz, sin fuerzas para sostenerse, [...]. - [...] Pretende lograr la eternidad. Y para eso qué otra cosa puede hacer sino esperar. [...]. Y nos detuvimos frente a otro anciano de largas barbas blancas, que sostenía en una mano un espejo y con la otra se golpeaba el estómago. [...] dicho individuo quería verse el alma. Y que presintiendo que ésta residía en el estómago, se lo golpeaba sin cesar, en espera de verla salir de un momento a otro por entre los labios. (ARENAS, 1997, p. 133-134).

As cenas grotescas de homens e mulheres em situações estranhas e incomuns são uma retomada paródica dos seres que habitam o inferno no poema de Dante Alighieri tais como os gulosos, os avarentos, os heréticos, os usurários, os adivinhos, os trapaceiros etc., todos condenados a expiar suas culpas e crimes por toda a eternidade. Na narrativa de Arenas, a insatisfação é o sentimento que condena os personagens ao sofrimento eterno.

Servando Teresa de Mier depara-se com cenas grotescas à medida que caminha para encontrar o rei. Uma mulher tenta parir pela boca, uma

velha corta as rugas da cara, um velho procura ver a própria alma golpeando o estômago. A sucessão de seres descontentes serve como um contraponto à situação de perseguição que Mier padece. Diante de tantos seres inconformados, infelizes, ele deveria conformar-se, aceitar a sua condição e não procurar mudá-la, pois a manutenção da condição de fugitivo é que vai forjar-lhe o caráter, dotá-lo de determinação, ousadia e rebeldia para enfrentar seus inimigos.

A insatisfação é o mal a que estão condenados todos aqueles que buscam fora do amor a realização e a felicidade. Em oposição ao drama de Dante, não é o pecado a causa dos males humanos, mas a indecisão, o descontentamento consigo mesmo. Tanto é assim que Mier encontra o rei, que é o mesmo rapaz que o guiava. Entretanto, o rei nega-se a ajudá-lo, declarando que a contestação e a luta contra as injustiças é o divisor de águas entre Servando e aqueles seres inconformados que ambos encontraram pelo caminho. A característica que torna Mier especial é exatamente o seu eterno inconformismo, a sua rebeldia, como destaca o guia quando revela a sua verdadeira identidade na passagem seguinte:

-El rey soy yo, y nada puedo hacer por ti -dijo al fin. Y girando lo vi de frente: era ya un viejo de cara arrugada al que el viento le fue repentinamente tumbando el pelo. Y al hacer un leve ademán autoritario desapareció su último rasgo de juventud.
-Sí que puedes ayudarme -le dije, y lo seguí tratando como al muchacho de antes, para que no fuera a notar mi sorpresa-. Entonces, ¿a quién voy a solicitar ayuda?
-¿Para qué quieres modificar lo que precisamente te forma? [...]
Y sí fue que me dejó solo, desapareciendo con trabajo entre los árboles.
(ARENAS, 1997, p. 136).

As mutações e transformações dos personagens que comentamos anteriormente e que fazem parte da categoria do realismo maravilhoso, aparecem no fragmento citado quando o guia transforma-se no rei envelhecido que dialoga com Mier e que se caracteriza pela impotência e incapacidade de solucionar os problemas que o frei lhe expõe

A transformação do poeta que vai do pecado à santidade, pois ele encontra Deus no poema de Dante, é necessária para a salvação de sua alma. Para Mier, ao contrário, o encontro com o rei é inútil, já que ele lhe nega qualquer auxílio, pois, se o ajudasse, poderia aniquilar o que é mais original na trajetória do frei dominicano, a incansável luta contra opressores. A intervenção real ser-lhe-ia maléfica e terminaria anulando-o, razão pela qual a manutenção de sua condição de fugitivo e aventureiro será essencial para a continuidade da narração. Diversamente do paraíso dantesco, do plano celeste a ser atingido, no romance de Arenas é dada ênfase ao plano terrestre. O frei terá que transitar por ele, suportando dores e sofrimento.

Sua trajetória marca-se, portanto, pelo esquema mítico do poema de Dante, mas com a primazia da configuração do inferno e, de acordo com tal configuração, o inferno para Mier, embora não seja eterno como no poema do escritor italiano, perdurará ao longo do romance, até que Servando “purifique-se”, alcance seus objetivos, converta-se no protótipo do herói romântico e possa livrar-se de todos os infortúnios e aflições que o perseguem.

O tema da sexualidade observado anteriormente com as terras do amor, ressurgiu no capítulo XXVII, no qual aparece Orlando, “estranha mulher”, uma síntese andrógina (homem-mulher), que se torna protetor de Mier quando ele está na Inglaterra. Orlando é o personagem do romance homônimo da escritora Virginia Woolf, publicado em 1928. Esta obra, “con el subtítulo de ‘Una biografía’ [...] es una deliciosa parodia de las biografías del siglo XIX y una sátira de la sociedad inglesa desde el siglo XVI hasta el XX” (MENTON, 1993, p. 57). Ainda, segundo Menton, essa obra é precursora do novo romance histórico pelo seu caráter carnavalesco (o protagonista muda de sexo no meio da história) e pelo caráter intertextual e metaficcional.

O recurso da utilização de personagens de outras obras na narração é um dos traços mais importantes do romance histórico contemporâneo, que mantém vivo o diálogo entre todas as obras literárias, renova seus significados, revitaliza aquelas que estão imobilizadas e tal recurso pode ser observado em *El mundo alucinante*, quando entra em cena o personagem Orlando, que é uma espécie de guia para Mier e é também quem impede que ele morra de fome, durante a sua permanência na Inglaterra, num momento em que se encontra solitário e faminto:

Orlando, rara mujer, me ha llevado a los salones reales. Y he conocido a toda la nobleza (muy rancia, desde luego, lo cual se puede reconocer por el olor). [...]

Orlando, rara mujer, y yo, estamos conversando en una de las terrazas del palacio. Orlando, rara mujer, es quien ha impedido que yo perezca de hambre en este país distante y brumoso. Orlando, rara mujer, dio conmigo, un día en que yo no había comido más que niebla. Me llevó a su lecho, y me puso a descansar. Y luego trató de fastidiarme con sus infatigables requiebros que yo rechacé, y esto despertó más el interés sobre mí por parte de Orlando, rara mujer. Pertenezco a una real familia, me dijo. Siempre he descendido de reyes. Naci hace ya unos trescientos años.

Se conserva usted muy bien.

Nací hombre... de ello solamente he conservado el nombre. [...]

Antes de que cumpliera los veinte años me volví mujer. Eso sucede a menudo en la sociedad inglesa. (ARENAS, 1997, p. 221-224)

O diálogo entre Servando e Orlando reveste-se de um caráter humorístico, quando este último relata a Mier a sua idade, trezentos anos. Além desse fato, a idade do personagem e a sua transformação homem/mulher enquadram-se na categoria do realismo maravilhoso, sendo que o surgimento de Orlando nas aventuras do frei conota uma outra possibilidade de realização amorosa, além daquelas anteriormente discutidas.

A junção masculino/feminino é acentuada pelo nome do personagem, Orlando, e o qualificativo que o acompanha, “estranha mulher”. A sexualidade dúbia desse personagem caracteriza-se como um meio-termo entre as opções que o guia oferecera a Mier anteriormente, isto é, as terras habitadas por heterossexuais e homossexuais. Com Orlando, o personagem Mier tem uma nova opção em relação à escolha sexual, a qual também é rejeitada por ele.

Embora Orlando tente seduzir Servando, que anteriormente recusara-se a fazer parte de qualquer uma das terras do amor e o casamento vantajoso com Raquel, uma formosa judia, o frei mantém-se incólume a todas às suas tentativas. Desse modo, a figura do herói consolida-se como a de um celibatário, numa época em que a luxúria dominava os religiosos, revelada em diversos momentos do relato, cujos exemplos mais expressivos são a tentativa de sedução do padre Terencio e o padre de Valladolid que promovia orgias na igreja com mulheres da paróquia, no capítulo XII. Ele caracteriza-se como alguém avesso aos desejos da carne e imune a todas as tentações.

No romance de Virginia Woolf, Orlando é imortal e vive experiências que o vão aprimorando, numa espécie de mudança constante que poderíamos considerar como “reencarnações sucessivas”.

O efeito paródico obtido quando Arenas lança mão de Orlando na trama é o reforço do apelo erótico nas ações de Orlando como um contraponto em relação ao caráter assexuado do frei. Cabe acrescentar que Servando igualar-se-á a Orlando no tocante à imortalidade, contudo, as atitudes destes dois personagens são radicalmente opostas no que diz respeito à sexualidade, pois o frei é um celibatário, incorruptível, Orlando por sua vez, é um obstinado que procura realizar seus desejos sexuais como homem e como mulher, fato que resume a sua dupla e dúbia caracterização.

Ainda que o comportamento do frei geralmente se pautar por princípios e atitudes enaltecidas do seu caráter, há momentos em que ele é levado a tirar proveito das situações nas quais toma parte. Uma delas é uma tentativa bem sucedida para conseguir dinheiro. Sua atuação, que a princípio é desabonadora, transforma-se em algo extremamente positivo quando descobrimos os objetivos que norteiam a sua atitude. Servando Teresa de Mier conhece Lady Hamilton, por intermédio de Orlando, e lhe relata que vira seu marido morrer na batalha de Trafalgar. Essa passagem

estabelece um intertexto com *As mil e uma noites*, obra na qual Scherazade precisa contar uma história após a outra para não ser morta pelo marido. A diferença que se estabelece entre as duas situações é que Mier prolonga a história para obter lucros financeiros e Scherazade para salvar a vida. A comicidade permeia toda a cena em que Lady Hamilton escuta a narração da morte do marido. Para ela, o relato é também uma forma de satisfazer-se sexualmente, pois enquanto ouve a história, relaciona-se com três homens ao mesmo tempo. A esfera sexual e a financeira cruzam-se na passagem do romance que transcrevemos abaixo:

Y el fraile empezó la historia muy detalladamente, Y así estuvo hablando toda la tarde, la noche y parte de la mañana. Lady Hamilton escuchaba embelesada, y a las dos o tres horas de haber empezado el relato dio dos palmadas, y tres mozos, muy gallardos, aparecieron de entre el cortinaje. Los tres fueron acariciados al mismo tiempo por las finas manos de la dama. Y el fraile siguió hablando, cada vez con más rapidez, en un gran derroche de fantasía. [...]

-...El almirante se paseaba de un lado para otro. [...]

-...Era un grito extraño, como el de un león herido por mil rayos. Y he dicho mil rayos, así que deben anotarse como mil palabras distintas, pues todos los rayos eran diferentes.

- [...] Y dijo: '¡A la carga que somos soldados ingleses!' Y repitió la palabra 'ingleses' dos millones de veces. (Dense por repetidas e inclúyanse en la cuenta.)

-¡Eso es una estafa! -voz de Lady Hamilton.

-Bien, no discutamos -voz del fraile. (ARENAS, 1997, p. 222-227).

Servando emprega um estratagema no seu relato, o aumento do número de palavras e, em consequência, da extensão da narrativa. Detentor do “fio de Ariadne” da narração, o frei divaga, alarga e aumenta o relato até atingir proporções astronômicas que certamente provocam o riso do leitor. O cruzamento da esfera sexual e monetária que destacamos reflete a intensificação do elemento cômico, motivada pela carnavalização das relações sociais. A sequência termina com uma discussão entre Lady Hamilton e Mier pela inclusão excessiva de palavras no relato por este último e que lhe possibilita angariar uma fortuna considerável.

O frei assume o papel de contador de histórias numa paródia à história de Sherazade, mas as situações são bem diversas uma da outra. Do entrecruzar das histórias folclóricas tradicionais e do romance sobre o frei, é notória a presença do humor, uma vez que da habilidade de contar de Scherazade depende a sua própria existência e da capacidade de narrador do frei depende a causa revolucionária.

A intertextualidade com narrativas folclóricas pode ser notada também no exemplo abaixo, no qual Mier está preso no cárcere de Las

Caldas, cercado por ratos falantes, que dançam e cantam na sua cela. Além disso, num dado momento, o tamanho do frei altera-se e ele praticamente transforma-se num gigante: “El fraile levantó las manos hasta más arriba de la cabeza. Los dedos ya habían roto el techo y seguían creciendo” (ARENAS, 1997, p. 99).

A cena transcrita na qual os dedos de Mier agigantam-se reflete a situação do personagem Alice em *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (1986), de Lewis Carrol (1832-1898). Alice bebe o conteúdo de uma pequena garrafa, aumenta seu tamanho, atingindo o teto da casa onde estava. Depois, come um pedaço de bolo, seu tamanho diminui e ela fica muito pequena. Novamente, ocorre um intertexto entre o romance e a literatura infantil, proporcionando um efeito lúdico às aventuras do frei, que pode mudar suas dimensões, ser auxiliado por personagens de fábula como o “fraile rata”, que fala e o auxilia a sair da prisão, dando-lhe um guarda-chuva.

A fábula, um tipo de história infantil que sempre apresenta uma lição de moral, aparece no romance de Arenas associada ao motivo monetário. O dinheiro para a revolução, que Mier procura obter pela exploração da narrativa relatada a Lady Hamilton, será obtido também por meio da oralização de outra narrativa para um velho, cuja esposa morre e lhe deixa uma fortuna. O velho traz dois grossos sacos de dinheiro, reclama que, por causa da fortuna herdada, não poderá mais dormir. Servando então narra para o idoso um trecho da obra *Dom Quixote*, de Cervantes:

-’La libertad, mi querido amigo, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos’ -y seguiste recitando el **Quijote**; ‘con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra, ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida; y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres’ [...].

Y el oyente que ya no oía, no pudo más; y un largo ronquido, como un clamor de piedad, salió de su garganta. Era el tercer amanecer de su llegada a aquel barracón. [...] Y de un salto te apoderaste de los dos bultos. Palpaste el dinero. Calculaste la suma. Despertaste a Mina de un puntapié y echaste a correr por todo el algodonal. (ARENAS, 1997, p. 241-242).

A passagem extraída do *Dom Quixote* relaciona-se com a situação do velho que vive prisioneiro de sua própria fortuna e também com a situação de Mier, que empreende todos os seus esforços para conquistar a liberdade das colônias americanas. Num procedimento de mise-en-abyme, o fragmento extraído da obra de Cervantes, como um jogo de espelhos, reflete e amplia a problemática de Mier e do ancião no tocante à conquista da liberdade. É também flagrante a artimanha picaresca do frei para apossar-

se da fortuna do velho.

Nesse fragmento também se destaca o humor já que a leitura do *Quixote* serve para adormecer o pobre velho. O narrador exagera tal fato ao declarar que Mier saltara “todo um párrafo [...] por temor a perpetuar su sueño hasta la eternidad” (ARENAS, 1997, p. 241). A retomada paródica das aventuras do “cavaleiro da triste figura” cervantino serve como contraponto para ressaltar de um lado as preocupações mesquinhas do velho, e de outro, o projeto de Servando, que justifica o seu comportamento. Dessa forma, podemos considerar o velho como uma retomada do ajudante de dom Quixote, Sancho, que é incapaz de sonhar, sempre com os olhos voltados para a realidade e para seus próprios interesses. Por outro lado, Servando, ainda que tenha agido de maneira escusa, aproxima-se mais do personagem Dom Quixote, já que tem sonhos, além de um projeto que beneficiaria o povo de todas as colônias que ainda estavam atreladas ao poder da metrópole espanhola. O frei é, guardadas as devidas proporções, um ser quixotesco, mas que sabe aliar sonho e metas para atingir seus objetivos.

O episódio do velho milionário pode ser comparado a uma fábula de cunho tradicional intitulada “O pobre e as riquezas” (2001, p. 81). O enredo dessa fábula prescreve que um homem muito pobre, que morava na Índia, acumulou uma fortuna através das esmolas que lhe davam. No entanto, longe de resolver os problemas, a aquisição de dinheiro não lhe permitia mais dormir tranqüilo. Tanto no romance quanto na fábula, a figura do velho desvela o apego aos bens materiais, porque ambos temem perder as riquezas obtidas. Se o motivo dos dois anciãos é medíocre, pois eles se preocupam somente com o seu próprio bem-estar, o frei tem um projeto que beneficiará uma nação inteira. Dessa forma, os meios para se atingi-lo, ainda que ilícitos, justificam-se amparados pelos contornos picarescos que alicerçam as múltiplas facetas do personagem. A fixação de Mier como herói fica garantida então pela nobreza de seus objetivos e propósitos.

Além do humor contido nessa cena, a referência a um texto que é bem conhecido pelo frei, pois é “memorizada leitura”, enfatiza a semelhança de Mier com o personagem cervantino que é o emblema do sonhador e do aventureiro, características principais de Mier. O frei também se assemelha ao Quixote no fato de partir para a ação e luta para alcançar suas metas, sendo aprisionado diversas vezes. Esses traços levantados fixam os contornos de Servando Teresa de Mier como herói romântico, mas contrapondo-se também ao Quixote, o frei é mais prático que visionário e não luta contra seres imaginários, mas contra situações concretas, fato que possibilita a realização de seus objetivos.

A rede textual que constrói o enredo de *El mundo alucinante* parodia também o romance de folhetim. O frei dominicano, por sua vez, aproxima-

se do modelo dos protagonistas folhetinescos. Segundo Umberto Eco (1991, p. 82-83), no romance de folhetim,

vemos o herói realizar várias peregrinações, encontrar e reencontrar velhas e novas personagens, enfrentar adversidades inauditas, sem jamais perder suas características de irresponsável jovialidade [...], (além de uma) expansão desabusada de uma narratividade sem freios – e [...] o delinear-se de um drama entre oprimidos e opressores com a presença resolutiva do herói carismático, ou melhor, do Super-homem.

Não resta dúvidas de que o Servando romanesco de Reinaldo Arenas guarda muitas semelhanças com o “super-homem” folhetinesco estudado por Umberto Eco. Mier é transformado, ao longo da narrativa, em um super-homem da causa independentista, que passa por provas e dificuldades, que não poderiam ser vencidas por um simples mortal. Dessa forma, a ficção eleva-o a uma condição heróica, dotando-o de atributos e qualidades que lhe permitem sempre se sobressair e se destacar entre os demais personagens de *El mundo alucinante*.

Todo o conjunto de procedimentos intertextuais que comentamos justifica-se no romance pelo fato de conferir novos contornos ao personagem ficcional. Eles reforçam a esperteza, o celibato, a vida aventureira e o caráter de revolucionário de Servando, que é capaz de tudo, até mesmo enganar e roubar com um propósito heróico. Os fins justificam os meios quando o assunto é a libertação da América latina.

Portanto, os recursos apontados neste artigo tais como a intertextualidade, a paródia, a carnavalização e a reescritura das obras da tradição deixam evidente a filiação de *El mundo alucinante* à pós-modernidade. Há um acúmulo excessivo de textos de outros autores que são parodiados e reescritos na trama do romance de Arenas, fato que situa a literatura como um fenômeno que problematiza as noções de autor, originalidade, fontes e baralha todos esses campos para enfatizar que as obras, os textos, não permanecem estagnados, mas são revividos e retomados num movimento incessante e ininterrupto e, no romance aqui estudado, tais intertextos buscam configurar e confirmar o estatuto heróico do frei dominicano Servando Teresa de Mier, que foi praticamente anulado pelo discurso da história oficial, mas foi resgatado por meio de sua recriação em solo ficcional, sendo deslocado de uma posição periférica para uma posição central dentro do romance de Reinaldo Arenas. Assim, a ficção converteu-o numa das personalidades mais importantes e atuantes na libertação das colônias americanas do jugo da metrópole espanhola, transformando-o num herói idealizado nos moldes do herói que imperava nas obras escritas durante o período romântico.

REFERÊNCIAS

- ARENAS, Reinaldo. *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. 2. ed., Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad., prefácio e notas de Hernâni Donato. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- CARPENTIER, Alejo. Do realismo maravilhoso americano. In: CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Tradução de Manuel J. Palmerim. São Paulo: Global Editora, 1969, p. 67-79.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ECO, Umberto. *O super-homem de massa (Retórica e ideologia no romance popular)*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- Meu livro de fábulas*. Trad. Ana Emília de Oliveira e Audrey Souza Aguiar. São Paulo: Editora Caramelo, 2001.
- MIER, Fray Servando Teresa de. *Ideário político*. Prólogo, notas y cronología de Edmundo O’Gorman. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, v. 43.
- SQUAROTTI, Giorgio Barberi (org.). *Literatura italiana: linhas, problemas, autores*. Trad. Nilson Carlos M. Louzada et al. São Paulo: Nova Stella: Instituto Cultural Italo Brasileiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.