

El Palacio de las Blanquísimas Mofetas (1980) ou parte do projeto polifônico de Reinaldo Arenas

El Palacio de las Blanquísimas Mofetas (1980) o parte del proyecto polifónico de Reinaldo Arenas

Márcio Antonio de Souza Maciel *

Resumo: É nosso objetivo neste artigo, de modo geral, a partir das rubricas bakhtinianas de dialogismo e polifonia, ler o romance *El palacio de las blanquísimas mofetas*, do escritor cubano (e dissidente castrista) Reinaldo Arenas (1943-1990), publicado pela primeira vez, em 1980, já no exílio. De modo mais específico, por fim, considerando que a narrativa faz parte de um projeto maior, ou seja, uma pentagonia, também temos como objetivo atentar para algumas particularidades do texto de Arenas.

Palavras-Chave: Polifonía. Dialogismo. Reinaldo Arenas. *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

Resumen: En esto artículo, basado en los conceptos de dialogismo y de polifonía de Bakhtin, leemos la novela *El palacio de las blanquísimas Mofetas*, del escritor cubano (y disidente de Castro) Reinaldo Arenas (1943-1990), publicada por la primera vez en 1980, en su exilio. En concreto, por último, teniendo en vista que la narrativa es parte de un proyecto más amplio, es decir,

* UEMS

un pentagonia también pretendemos atender a algunas peculiaridades del texto de Arenas.

Palabras-clave: *Polifonía. Dialogismo. Reinaldo Arenas.* El palacio de las blanquísimas mofetas.

*Yo trato de recojer los pedacitos
y volver a formar el plato. Pero son tantos... (Reinaldo Arenas)*

O segundo romance do projeto pentagônico de Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, que ora tratamos, publicado em espanhol somente em 1980, embora não tenha sido, ao menos sequencialmente, escrito logo após o relativo êxito de *Celestino antes del alba*, visto que nesse ínterim o escritor escreve, talvez, sua obra mais estudada, *El mundo alucinante*, nasce, no entanto, muitos anos antes. Desde que publicou a primeira tiragem de sua primeira narrativa (e, por isso mesmo, nenhuma outra lhe fora possível) e, após a inscrição de *El mundo alucinante*, também no concurso da UNEAC, com o mesmo veredicto: a menção honrosa, dessa vez, porém, sem publicação, Reinaldo Arenas, a partir disso, resolve enviar seus textos para o estrangeiro. Assim, pois “[...] en 1972 se publica en Uruguay con la ayuda de Ángel Rama el libro de cuentos *Con los ojos cerrados*, donde varios se pueden considerar el origen de su siguiente trabajo *El palacio de las blanquísimas mofetas*” (PANICHELLI TEYSEN, 2005, p. 303). Conforme data pelos manuscritos, uma prática recorrente sua, o autor escreveu a narrativa entre 1966 e 1969 e, tal como sucedera com *El mundo alucinante*, foi publicado primeiramente na França. O livro, contudo, sai publicado em território francês somente no ano de 1975, ou seja, quase dez anos após haver começado e, sobre tal notícia da publicação, o próprio Arenas já preso em suas memórias nos diz que:

El teniente Victor venía a visitarme esporádicamente; por él me enteré, según me comunicó muy enfurecido, que mi novela *El palacio de las blanquísimas mofetas* había sido publicada en Francia y Alemania; me mostró un ejemplar de la publicación sin ni siquiera permitirme tocarlo. Era mi libro, pero yo ni podía tocarlo (ARENAS, 2008, p. 239).

A publicação na Alemanha somente acontecerá dois anos depois da francesa, ou seja, em 1977, para finalmente, a edição príncipe espanhola sair, já no exílio, pela editora Monte Ávila, na Venezuela, em 1980. Muito embora tenha conseguido, por fim, publicar seu romance em língua materna, o escritor ressentia-se dos vários erros da edição venezuelana, uma vez que não pudera

revisar as provas finais, o que fez com que, em 1983, o romance seja editado na Espanha, porém, nessa ocasião, com a revisão do autor. Arenas menciona, no texto da contracapa, que essa versão “revisada” seria a única “autorizada en español” (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p. 304). Não obstante, apesar de revisada, ainda assim, o escritor não se contenta com a edição espanhola, uma vez que esta traz um erro muito mais grave que as edições anteriores. Vejamos:

Según las intenciones del escritor, esta novela [*El palacio de las blanquísimas mofetas*] se incluía dentro de un proyecto mucho más amplio, el de la pentagonía. Al publicar Argos Vergara [a editora espanhola] primero *Otra vez el mar*, tercera novela de la pentagonía, antes de *El palacio*, rompe con toda la cronología de esas obras (PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p. 304).

Pela segunda vez, portanto, Reinaldo Arenas reitera o seu projeto artístico de recontar (e recriar) a recente história cubana a partir de cinco narrativas das quais três (*Celestino antes del alba*, agora, *Cantando en el pozo*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* e *Otra vez el mar*) já estavam escritas e publicadas; as outras duas narrativas finais que completam a “pentagonia” (como o autor gosta de denominar sua pentalogia) são *El asalto* e *El color del verano*, ambas publicadas postumamente, em 1991. A primeira vez em que ele declara a intenção de escrever as cinco histórias consta do prólogo à edição espanhola do “novo” *Celestino antes del alba*, em 1982. Em uma carta dirigida ao editor, o escritor, muito descontente, aponta para a descontextualização, desse modo, do projeto:

Publicar *Otra vez el mar* antes que *El palacio de las blanquísimas mofetas*, cuando lo acordado era lo contrario, teniendo en cuenta que *Otra vez el mar* es la tercera parte de la pentagonía. La torpeza es doblemente fatal: primero, porque los personajes están fuera de contexto; segundo, porque siendo *Otra vez el mar* un ataque al castrismo, la crítica comunista se hubiera quedado desarmada si primero se hubiera publicado *El palacio*, que es un ataque a la dictadura derechista de Batista (ARENAS *apud*. PANICHELLI TEYSSEN, 2005, p. 304).

O autor, por um lado, critica o projeto, em parte, desestabilizado pela publicação cronológica equivocada dos romances, mas, por outro lado, também nos diz do diálogo existente entre as três narrativas até aquele momento. Conforme as palavras de Ottmar Ette,

El palacio de las blanquísimas mofetas reanuda el desarrollo interrumpido por la muerte de Celestino. Este es reemplazado por Fortunato, y le seguimos desde el fin de su infancia hasta su muerte que ocurre en diciembre de 1958, es decir poco antes del triunfo de la revolución (ETTE, 1996, p. 101).

A partir, pois, do próprio escritor assim como do crítico, podemos ver que *El palacio de las blanquísimas mofetas* não somente é a segunda parte da saga pentagônica como também dá sequência à vida desse narrador. Agora, não é mais um menino sem nome como o era em *Celestino antes del alba*, porém um adolescente chamado Fortunato. O jovem narrador ainda está envolto em um ambiente familiar, agora, com personagens com nomes e características próprios. A mesma família abandona o meio rural e migra para a cidade, como muitos cubanos pobres, em meados da década de 1950, conforme podemos ver pelos dados extratextuais, como notícias de jornais. Por fim, o tempo ahistórico, na primeira narrativa com Celestino, agora, cede lugar “desde o fin de su infancia hasta su muerte que ocurre en diciembre del año 1958, es decir poco antes del triunfo de la revolución” (ETTE, 1996, p. 100).

Assim como acontece em *Celestino antes del alba*, de mesmo modo, também, em *El palacio de las blanquísimas mofetas* as instâncias entre a vida e a morte não estão bem marcadas, tampouco os espaços entre a ficção e a realidade. Ambos os mundos e ambas as percepções são manipulados pelo astuto narrador que detém o discurso de toda a família. Fortunato, assim como sucedera com o menino/narrador do primeiro romance, igualmente, tem um duplo (ou vários) que o complementa (m).

Interessante notar que o autor reitera o caráter de continuidade no projeto, todavia, o diferencia nas marcas de tempo (ahistórico, em *Celestino* x 1958, em *El Palacio*) e espaço (meio rural, em *Celestino* x meio urbano, em *El Palacio*) assim como, também, na questão narrativa (um narrador e seu duplo, em *Celestino* x múltiplos narradores, em *El palacio*). O narrador, agora, dialoga com vários personagens e assume o discurso de todos por meio da polifonia. Ainda, com a entrevista do escritor, destacamos um excerto no qual ele nos esclarece qual é o perfil dessa família do herói:

Esta es una familia típicamente provinciana: hay una tía solterona y otra abandonada por su marido, hay una muchacha envenenándose incesantemente por males de amor, hay una vieja amargada porque vendieron la finca donde vivía el niño que escribía poemas, está el abuelo que de campesino pasó a ser un pequeño negociante con una pequeña *venduta* (que es como se le dice en la provincia de Oriente a una pequeña tienda que vende viandas), hay el típico poeta de provincia que quiere escribir una novela y que es quien escribe la novela. En este mundo asfixiante de 1958, el personaje (que ahora se llama Fortunato) se debate, se alza, escribe la novela y cuenta la historia de toda su familia (ETTE, 1996, p. 69).

Durante o curso da narrativa há vários exemplos sejam do narrador (ou narradores) sejam dos personagens que apontam, também, para essa característica de continuidade que há entre os textos. Vemos, freqüentemente, que o narrador, em um tom nostálgico, se lembra de um passado (ainda recente em sua memória) em que vivia no campo e do quão prazeroso lhe era isso. Vejamos:

Si viviéramos como antes, allá, en el monte... Todavía me queda en la memoria. Todavía me parece que soy aquel que se pierde entre las yerbas altas de guinea y juega al escondido detrás de los cicales. Todavía... Todavía me parece que estoy bañando en el río. Y el agua me tapa y me vuelve a tapar, y todas la matas me dicen bir, bir, bir, como aquella vez, ¿te acuerdas? Sí, yo sé que te acuerdas. Yo sé que no puedes negar que te acuerdas. Porque estás viviendo de las cosas que no supiste que eran tú mismo (ARENAS, 2001, p. 21-22. Grifos nossos).

A partir da construção reiterante, pergunta e resposta, dentro do trecho, “¿te acuerdas?” (lembra-se?), o narrador dialoga consigo mesmo forçando-o a lembrar-se de um tempo quando “moravam lá”, em um local idealizado, mas que, hoje, consciente, ele sabe “que vive das coisas que [àquela época] não sabia que eram ele mesmo” (tradução nossa).

Mas, conforme assinalamos, assim como ocorre com o narrador, também, com os personagens, ocorrerão referências a um passado imediato, constante na primeira narrativa. Assim como há recorrentes referências à vida no campo, igualmente, há referências à paixão pela escrita, pelo menino narrador de *Celestino antes del alba*, como a que manifesta a personagem Adolfinia, tia do protagonista:

Una mañana cuando el viejo salió, furioso, como siempre, rumbo al monte, se encontró a Fortunato, garabateando el tronco de un árbol. Condenado, le dijo, retorciéndole una oreja. Y siguió rumbo al monte. Adolfina (ARENAS, 2001, p.45. Grifos nossos).

A fala de tia Adolfina, constante da segunda parte da narrativa (“Hablan las criaturas de quejas”), precede a “primeira agonia” e vem, em destaque, como uma epígrafe na página, sozinha, reiterando o caráter polifônico do texto. Nela, tal como sucedia na primeira parte da pentagonia, a personagem faz menção à escrita nos troncos das árvores e ao conflito (social, artístico e sexual) existente entre o avô e o protagonista; a relação conflituosa, vale reiterar, como podemos ver, permanece na segunda narrativa.

Com relação ao nome do protagonista do romance, Fortunato, cabem algumas explicações. A primeira delas, mais próxima, é a de que se trata de uma homenagem a um ex-amante do autor, conforme sabemos pelas suas próprias memórias, em *Antes que anochezca*:

[...] *conocí a un joven llamado Fortunato Córdoba*; era colombiano y había ido a Cuba con la esperanza de hacerse médico. [...] Hicimos el amor durante un año y, al fin, tuvo que enrolarse como guerrillero; no sé si lo mataron, porque nunca más tuve noticias de él. Cuando escribí *El palacio de las blanquísimas mofetas* quise hacerle un pequeño homenaje a es magnífico amante que había tenido; *el héroe de mi novela se llamó Fortunato* (ARENAS, 2008, p. 129-130. Grifos nossos).

A segunda explicação, mais distante, é que, de modo irônico, o título dialoga com a palavra “afortunado”. Porém, como não podia deixar de ser, também, às avessas. Pois, senão, como unir afortunadamente o nome, então, ao destino infausto do herói da narrativa? Fortunato é justamente todo o inverso, todo o contrário, tudo aquilo que não deveria ter sido, mas que foi. Ao contrário do seu primo mágico, celestial, portador da luz, o duplo Celestino, Fortunato tem a missão de se opor a ele.

Com respeito à estrutura narrativa do romance, conforme apontamos, devemos tomar de empréstimo o conceito de romance polifônico, de Mikhail Bakhtin. Para o teórico russo, nesse tipo de discurso (e, de modo geral, quem sabe, na vida) *grosso modo*, “o sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (BARROS, 2003, p.02-03). Bakhtin, segundo sabemos, a

partir, especialmente, das obras do escritor francês renascentista Rabelais (XVI) assim como do “pai do existencialismo”, o autor russo Dostoiévski (XIX), desenvolveu seus estudos em torno do discurso textual, subjacente nesses textos literários, e cunhou as rubricas de dialogismo, intertextualidade (conceito que, na década de 60, será aprofundado pela crítica francesa Julia Kristeva) e, por fim, carnavalização, tudo isso aliado ao grande conceito de polifonia que os abarca a todos.

Ainda, segundo o estudioso, “descentrado, o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem, e sua dualidade encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação” (BARROS, 2003, p.03). Dito de outro modo, para o estudioso, o discurso não é autônomo e não se concentra em si mesmo, mas, antes, se constrói a partir do outro. Esse mesmo ser dual (daí, dialogismo), outro, “perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu” (FIORIN, 2003, p.29).

Durante o período em que escreveu *El palacio de las blanquísimas mofetas*, entre 1966 e 1969, conforme já anotamos, é bem possível que o escritor (que recém havia terminado *El mundo alucinante*, seu segundo romance) ainda estivesse muito empolgado com a descoberta e com a estrutura polifônica que, também, habitam sua segunda narrativa. Se em *El mundo alucinante* temos três versões (um “eu”, um “tu” e um “ele”, segundo a perspectiva do narrador) para o mesmo fato, de modo mais ou menos organizado e seqüencial, o mesmo já não ocorre com *El palacio de las blanquísimas mofetas* em que, segundo Julio César Cervantes López,

los personajes [...] no están presentados de una manera ordenada, sino que se muestran como escenas intercaladas unas con otras. En un mismo párrafo podemos encontrar frases que se refieren a sucesos diferentes, ocurridos en tiempos distintos y sin guardar relación alguna entre ellos (MIAJA PEÑA, 2008, p. 85).

Ainda, com relação à característica polifônica, o estudioso, ao fazer as devidas considerações sobre os escritores Dostoiévski e Arenas, nos diz que:

la distinción fundamental respecto de la forma en que cada uno trata la simultaneidad de los planos narrativos radica en que Dostoiévski sitúa a un conjunto de personajes disímiles en un mismo espacio y deja en total libertad a cada uno de ellos para que

argumente y actúe según mejor le convenga en la conyuntura específica en que se encuentra (MIAJA PEÑA, 2008, p. 85).

Já, por outro lado, para o escritor cubano, “es difícil encontrar escenas similares porque lo común es que al reunir a varios personajes en un mismo momento éstos *no dialoguen*” (MIAJA PEÑA, 2008, p.85). E segue adiante o crítico nos alertando que “mientras que en las novelas de Dostoiévski existe la voluntad de comunicarse con los demás, en las del escritor cubano cada quien se preocupa sólo por su propio discurso” (MIAJA PEÑA, 2008, p.85). Podemos, assim, pois, ver que, na maioria do tempo, talvez, por se virem isolados e não merecedores de atenção, esses personagens (figurações do povo cubano) arenianos não consigam estabelecer diálogo uma vez que sabem que serão incompreendidos, no melhor dos casos, ou sequer serão ouvidos. Portanto, em uma rede de monólogos, essas criaturas falam com o narrador e, por vezes, a despeito desse, também, mas, sobretudo falam a esmo: falam porque (ainda) têm voz e falam porque estão vivas. Como nos diz o condutor do discurso: “Yo trato de recoger los pedacitos y volver a formar el plato. Pero son tantos...recojo un pedazo y se me caen diez, y así y así y así y así” (ARENAS, 2001, p.17. Grifo nosso). Também, nós, leitores, devemos recolher os “pedaços de voz” para tentar entender a inteligência (“o prato”) apesar de sabermos, também, que são muitos.

Referências Bibliográficas

ARENAS, Reinaldo. **Antes que anochezca**. 7. ed. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.

_____. **El palacio de las blanquísimas mofetas**. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: _____; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. 01-09.

ETTE, Ottmar. (Org.). **La escritura de la memoria** – Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación. 2. ed. Madrid: Iberoamericana, 1996.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. *In*: BARROS, Diana Luz Pessoa de; _____ (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. 29-36.

LÓPEZ, J. C. C. La polifonía en *El palacio de las blanquísimas mofetas*. *In*: MIAJA PEÑA, M. T. (Coord.). **Del alba al anochecer**: la escritura en Reinaldo Arenas. Madrid: Iberoamericana, 2008. p. 81-91.

PANICHELLI TEYSSEN, S. H. L. **La pentagonía de Reinaldo Arenas**: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas. Granada, 2005. Tesis Doctoral – Departamento de Filología Española, Universidad de Granada. 665f.